

F. 104

F 104

CANTON

REVEREND

THE CANTON

REVEREND

ROGANS

REVEREND

REVEREND

REVEREND

REVEREND

REVEREND

REVEREND

REVEREND

REVEREND

REVEREND

REVEREND

REVEREND

REVEREND

REVEREND

REVEREND

REVEREND

REVEREND

REVEREND

WILLIAM

MF. 3344

104

IL CANTORE

BREVEMENTE ISTRUITO

NEL CANTOFERMO

E

L'ORGANISTA

NEL RISPONDERE AL CORO

O P E R A .

D E L D O T T O R E

STEFANO TOMMASO BENDINI

DI PIETRASANTA

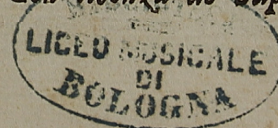
DILETTANTE IN QUESTA MATERIA .



IN FIRENZE, MDCCLXI.

Nella Stamperia di Francesco Moücke .

Con licenza de' Superiori.



CORTESE LETTORE,

SE de' Libri, e Libercoli, che delle Regole del Canto Fermo discorrono, già resi pubblici con le stampe, avessi voluto io qualche riguardo avere, sono essi in tanta copia, che condannando per superflua questa operetta mia, per non recare Nottole ad Atene, ogni animo mi avrebbon tolto di pubblicarla. Ma poichè quelli nelle due viziose estremità peccano, o di troppo voluminosi, e pieni di non pochi precetti aridi, superflui, ed inutili, ad oscurare piuttosto, che ad illuminare le menti, idonei; o di troppo ristretti, e di quei documenti poveri, che ad una giusta intelligenza di quest'Arte per necessità si richiedono: pubblicando io questo Libretto, ho giudicato nè vano, nè svantaggioso a voi, tenendo una via di mezzo, nè opprimere la mente vostra col grave ammasso d' infinite più speciose, che profittevoli regole; nè lasciarla per altra parte tanto digiuna, che anche del necessario pascolo la defraudassi. E se tra i miei precetti alcun ne occorresse, che o nuovo, o da pochi avvertito a taluno sembrasse, pregovi, che non ad amore sregolato di no-

4
vità, ma del vero soltanto vi piaccia attribuirlo, il quale ho creduto, che dopo una seria meditazione, pesate ben le ragioni, mi sia apparso nel suo sincero lume alla mente; pronto per altra parte a non patrocinar con forte impegno il mio errore, qualora voi al contrario ragionevolmente ne giudichiate.

5
Cosa sia Canto Fermo.

IL Cantofermo, secondo il sentimento di Zarlino nella prima parte delle sue Istituzioni armoniche, è quell'armonia, che nasce da una semplice, ed eguale prolazione nella Cantilena, la quale si fa senza varietà alcuna di tempo, dimostrata con alcune Note, o Figure semplici, le quali, nè si accrescono, nè si diminuiscono, ma contengono fra di loro la stessa valuta.

Nella sua origine a ciascuna nota si poneva sotto una sillaba delle parole, che occorreano cantarsi.

San Gregorio Papa, il primo di tal nome, nominato il Magno, così da Dio ispirato, ordinò, che potessero darfi più note ad una sillaba, per rendere detto canto più armonioso, e divoto, e lo intitolò Canto armonico, che in venerazione di tanto inventore, ed istruttore, alla giornata vien nominato Canto Gregoriano.

Da Guido Aretino fu nominato Canto Divino, presone forse il motivo dall'essere stato divinamente dal suddetto San Gregorio imparato.

Altri lo dissero Canto Angelico, asserendo, che gli Angeli nella Nascita di Gesù nostro Redentore di esso si servissero in cantare il *Gloria in excelsis Deo*.

Altri ancora lo nominarono Canto piano, per esser questo grave, e sonoro, e diretto alla divozione.

Dicesi ancora Canto Ecclesiastico, o Corale, perchè di esso comunemente si servono in tutti i Cori delle Chiese per lodare Iddio.

In somma egli è un canto, che quanto più si usa, più piace, e non annoia, anzi sempre più inspira alla divozione. Volesse pure Iddio, che nelle gran Chiese, e nelle più solenni Feste, in vece del medesimo non si fosse introdotto l'uso delle Musiche strepitose di voci, e d'istrumenti; poichè si vedrebbero in esse, in tempo delle sagre funzioni, meno irriverenze, e distrazioni, e vi si assisterebbe dal Popolo con maggior divozione, di quello si faccia in occasione di dette Musiche; giacchè alla giornata a tali Funzioni s'interviene più per curiosità di sentire la Musica, che per divozione.

Per arrivare dunque a francamente possedere il medesimo Cantofermo, è necessario imparare le sue Regole.

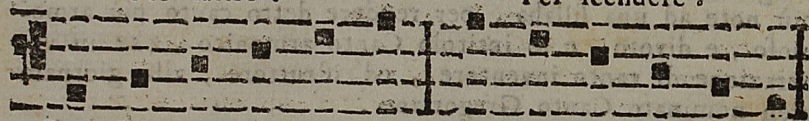
E perchè ciò più presto avvenga, e riesca (lasciato da parte tutto quello di più, che trovasi impresso in diversi Volumi sopra tal materia stampati) basterà, che s'imparino bene le infrastrate Règole, s'ugosamente distese, e notate. Il resto poi, resosi per mezzo di esse bravo il Cantore, potrà in detti volumi, non già per bisogno, ma per sua erudizione, e curiosità leggere, e considerare.

Principj di dette Règole del Canto Fermo.

I nomi delle note son sei, cioè *Do*, ovvero *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La* per salire; *La*, *Sol*, *Fa*, *Mi*, *Re*, *Do* per discendere.

Per salire.

Per scendere.

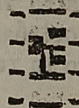


Do, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*. *La*, *Sol*, *Fa*, *Mi*, *Re*, *Do*

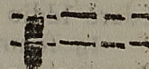
Le Chiavi del Canto Fermo sono due, Chiave di *Faut*, e Chiave di *Csolfaut*; la prima di natura grave, e l'altra di natura acuta, perchè viene una quinta più alta della Chiave di *Faut*.

La Chiave di *Faut* è composta di tre segni, quasi simili al-

le note, ed è formata così:



E quella di *Csolfaut* è



composta di due soli segni, ed è formata così:

Sul rigo, ove sarà posta ciascuna di dette due Chiavi, vi si dice *Fa*, e di lì devono principiare tutte le mutazioni.

Le Mutazioni sono di quattro forti, cioè *Quarta*, e *Quinta* per salire, *Quarta*, e *Quinta* per discendere.

La mutazione di *Quarta* per salire dice *Fa*, *Re*, *Mi*, *Fa*, e la *Quarta* per discendere *Fa*, *La*, *Sol*, *Fa*, e si chiamano col nome di *Quarta*, perchè ciascuna di esse è composta di quattro note.

La mutazione di *Quinta* per salire dice *Fa*, *Sol*, *Re*, *Mi*, *Fa*; la mutazione di *Quinta* per discendere dice *Fa*, *La*, *Sol*, *Fa*, *Mi*.

Mi, *La*, *Sol*, *Fa*, e si appellano col nome di *Quinta*, perchè ciascuna è composta di cinque note.

Le Figure delle note son cinque, cioè

Massima, *Longa*, *Breve*, *Semibreve*, ed *Obliqua*.



Tutte le suddette cinque Figure hanno l'istesso valore, a riserva della *Semibreve*, che si tiene alle volte meno dell'altre, come più sotto diremo.

La *Massima*, e l'*Obliqua*, si trovano soltanto usate dalle stampe antiche, non già dalle moderne; e la prima di esse, cantando, si teneva un poco più dell'altre.

L'*Obliqua* contiene in se due note, ciascuna delle quali si considera, e desume dalle di lei due estremità; e però essendo formata così: perchè nella parte superiore occupa il quarto rigo, e nella parte inferiore occupa il secondo rigo, perciò va cantata per *La*, e *Re*; ed es-

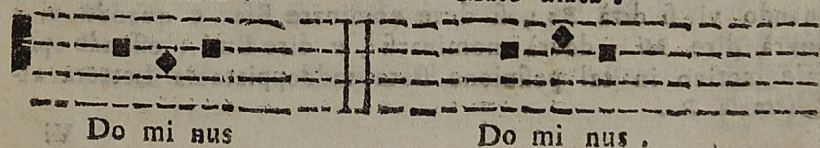
sendo fatta così: va cantata per *Sol*, e *Re*;

ed essendo fatta così: va cantata per *Fa*, e *Re*.

La *Semibreve* non dovrebbe usarsi se non sopra le sillabe, che sono di loro natura, oppure per regola di Prosodia brevi, e cantando, deve tenersi un poco meno dell'antecedente nota, alla quale deve aggiungersi quel tempo, o valore, che si toglie alla detta *Semibreve*. Deve avvertire il Compositore di bene usarla, che così fuggirà gli accenti, ma se la userà male, in vece di fuggirli andrà in traccia de' medesimi, e farà un cattivo sentire.

Bene usata.

Male usata.

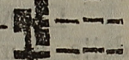


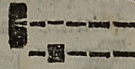
Si dice nel primo esempio *benè usata*, perchè nel pronunziare, cantando la seconda sillaba della detta parola *Dominus*, sarà pronunziata per breve, conforme è tale di sua natura.

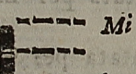
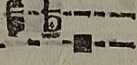
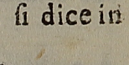
Si dice *male usata* nel secondo esempio, perchè cantando, refterà detta seconda sillaba necessariamente pronunziata per longa, conforme dalla sperienza può riconoscerfi.

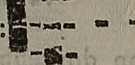
Le posizioni sono sette, e ciascuna di esse principia da una delle prime sette lettere dell' Alfabeto per ordine, e si chiamano: *Alamire*, *Bfa Bmi*, *Csolfaut*, *Dlasolre*, *Elami*, *Ffaut*, e *Gisolfaut*, per modo di salire; e per modo di discendere: *Gisolfaut*, *Ffaut*, *Elami*; *Dlasolre*, *Csolfaut*, *Bfa Bmi*, e *Alamire*.

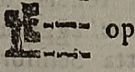
La prima si chiama *Alamire*, perchè in tale posizione vi si può dire *La*, *Mi*, e *Re*.

La vi si dice in Chiave di *Ffaut* così:  vi si dice anche in Chiave di *Csolfaut*, quando, passando una Nota, o più sotto il *Do*, conviene fare

la mutazione di quinta per discendere così:  vi si dice *La* ancora in detta Chiave quando sale

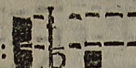
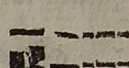
sesta sopra così:  *Mi* vi si dice soltanto in Chiave di *Csolfaut* per *Bmol*-  le così:  *Re* vi si dice in

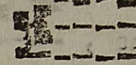
Chiave naturale di *Csolfaut* così:  vi si dice ancora in Chiave di *Ffaut*, quando scendesi alla sesta sotto


detta Chiave così:  oppure quando in detta Chiave si fa la mutazione di

Bfa Bmi così chiamasi, perchè in tal posizione ora vi si dice *Fa*, ed ora *Mi*, con avvertire per altro, che quando vi si dirà *Fa*, si deve nominare *Bfa*, e quando vi si dovrà dire *Mi*, dovrà nominarsi, e dire *Bmi*; essendo per tale motivo in tal posizione stata raddoppiata la Lettera alfabetaria *B*.

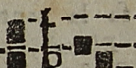
Vi si dice *Fa* in Chiave di *Csolfaut* per *Bmolle* così:

 ed in Chiave di *Ffaut* ancora, quando se le troverà apposto avanti il *Bmolle* così:  oppure quando in detta Chiave passerà una sola nota sopra il *La*, nella qual nota vi si

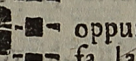
deve dire *Fa*, che chiamasi *Fa finto* così:  vi si dice *Fa* ancora in Chiave di *Csolfaut*, quando facendosi la mutazione di quinta per discendere per andare a trovare la Chiave di *Ffaut*, prima di perfezionarsi detta mutazione, risalisse una nota sopra il *La*

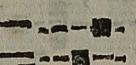
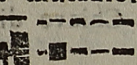
di detta mutazione così: 

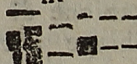
Csolfaut, così chiamasi, perchè in tal posizione vi si può dire *Sol*, *Fa*, e *Ur*, o *Do*.

Vi si dice *Sol*, quando la Chiave di tal posizione ha il *Bmolle* così: 

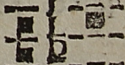
Vi si dice *Fa* in Chiave naturale, e senza

Bmolle così:  oppure quando in Chiave di *Ffaut* si perfeziona, e fa la mutazione di quinta per salire così:

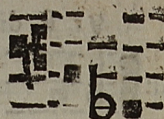
 ovvero quando in detta Chiave di *Ffaut* si perfeziona, e fa la mutazione di quarta per discendere così: 

Vi si dice *Ur*, o *Do* in detta Chiave di *Ffaut*, quando scende alla quarta sotto così: 

Dlasolre, così chiamasi, perchè in tal posizione vi si può dire *La*, *Sol*, e *Re*.

La vi si dice in Chiave di *Csolfaut* per *Bmolle* 

oppure in Chiave di Ffaut, quando scende una quinta sotto, e a detta quinta vi è apposto il Bmolle



Sol vi si dice, quando in detta Chiave di Ffaut si fa, e perfeziona la mutazione di quarta per discendere così: siccome vi si dice *Sol* in Chiave naturale di Csolfaut, quando passa una nota, o due sopra

il *La* così:

Re vi si dice in Chiave di Ffaut, quando non scende nota sotto il *Do* così Vi si dice *Re* ancora in Chiave di Csolfaut quan-

do fa la mutazione di quarta per salire così: *Elami*, così chiamasi, perchè in tal posizione vi si può dire *La*, e *Mi*.

La vi si dice in Chiave di Ffaut, quando si perfeziona, e fa la mutazione di quarta per discendere così: Vi si dice parimente *La* in Chiave di Csolfaut, quando non passano note sopra il *La*, posizione di detto *Elami* così:

Mi vi si dice in Chiave di Ffaut, quando non scende alcuna nota sotto il *Do* così: vi si dice ancora *Mi* in Chiave di Csolfaut, quando si perfeziona, e fa la mutazione di quarta per salire così: et in detta Chiave ancora, quando vi sarà il Bmolle, e che occorrerà farsi la mutazione di

quinta per salire così:

Ffaut

Ffaut, così chiamasi, perchè in tal posizione vi si può dire *Fa*, e *Ur*, o *Do*.

Fa vi si dice in Chiave naturale, tanto espressa, che

tacita così:

Ur, o *Do* vi si dice in Chiave di Csolfaut per Bmolle *Csolreus* così chiamasi, perchè in tale posizione vi si può dire *Sol*, *Re*, e *Ur*, o *Do*.

Sol vi si dice in Chiave di Ffaut, tanto quando non fa, che quando fa la mutazione di quinta per salire co-

si: Vi si dice *Sol* ancora in Chiave di Csolfaut naturale, quando si perfeziona, e fa la mutazione di quin-

ta per discendere così: Vi si dice *Sol* ancora in detta Chiave, quando salirà alla quinta sopra così:

Re vi si dice in Chiave di Csolfaut per Bmolle *Ur*, o *Do* vi si dice in detta Chiave di Csolfaut, naturale, quando non scende nota

sotto il *Do* così: Vi si dice *Ur*, o *Do* ancora in Chiave di Ffaut, quando: scende una settima sotto d. Chiave co-

si: et in detta Chiave di Ffaut ancora, quando dopo aver fatta la mutazione di quinta per salire per andare a trovare la Chiave di Csolfaut tacita, si deve altresì scendere da detta Chiave di Csolfaut tacita di quinta per ritornare alla detta Chiave di Ffaut, ma prima di perfezionarsi detta mutazione di quinta, risale a ritrovare la Chiave di Csolfaut

tacita così:

Tutte le suddette quattro mutazioni, e primieramente quelle per salire, si fanno quando passa una nota, o più so-

sopra il *La*, e quelle per discendere si fanno quando passa una nota, o più sotto il *Do*, tanto in Chiave di *Ffaut*, che in Chiave di *Csolfaut*, si espresse, che tacite.

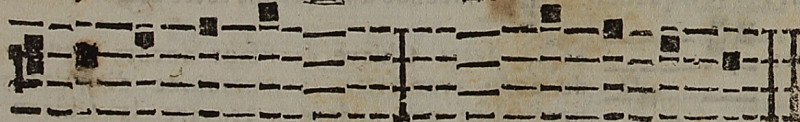
Si avverta però, che in Chiave di *Ffaut*, quando passa una nota sopra il *La*, non si fa mutazione, ma su detta nota vi si dirà *Fa*, con accrescere mezza voce sopra detto *La*, il qual *Fa* si chiama *Fa finto*, come sopra si è detto.

Nelle Cantilene però di quarto tuono di finale in *Ffaut* con semituono adiacente, come pure in tutte le intonazioni de' Salmi in ciascuna delle tre finali del quarto tuono, nel primo posto sopra il *La* non vi si dirà, come sopra *Fa*, ma bensì dovrà farsi la mutazione di quinta per salire, e dirvi *Mi*.

La Chiave di *Ffaut*, tanto espressa, che tacita, vuole la mutazione di quinta per salire, e di quarta per discendere.

La Chiave di *Csolfaut*, quando è senza l' accidente del *Bmolle*, vuole la mutazione di quarta per salire, e di quinta per discendere: quando poi detta Chiave avrà il *Bmolle*, comechè allora il *Fa* sta sul *Bmolle*, e così nello spazio sotto detta Chiave, e dal *Fa* di detto *Bmolle*, si deve principiare la mutazione, così vorrà la mutazione di quinta per salire, e di quarta per discendere.

Si avverta, che quando in Chiave di *Ffaut* si farà la mutazione di quinta per salire, dovendosi, compita detta mutazione, scendere per ritornare alla detta Chiave di *Ffaut*, dovrà altresì scendersi di mutazione di quinta per discendere,



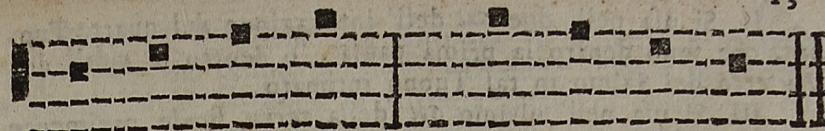
Fa, Sol, Re, Mi, Fa.

Fa, Mi, La, Sol, Fa.

e la ragione è, perchè quando si discende per mutazione di quinta per discendere, non è la Chiave di *Ffaut*, che fa detta mutazione di quinta per discendere, ma bensì la Chiave di *Csolfaut* tacita.

Parimente quando in Chiave di *Csolfaut* si farà la mutazione di quarta per salire, se, perfezionata detta mutazione, dovrà scendersi per ritornare a detta Chiave di *Csolfaut*, si dovrà scendersi per mutazione di quarta per discendere.

Fa,





Fa, Re, Mi, Fa.


Fa, La, Sol, Fa.

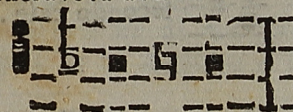
E la ragione è, che quando, come sopra, si scende di quarta per discendere, non è la detta Chiave di *Csolfaut*, che fa detta mutazione di quarta per discendere, ma bensì la Chiave di *Ffaut* tacita.

Tre sono gli accidenti, che si trovano, ed usano in Canto Fermo, e sono *Bmolle*, o Tondo, Semituono, ovvero *Diesis*, e *Bquadro*.

Il *Bmolle*, o Tondo è fatto così  e si pone dopo la Chiave, o rispettivamente avanti la nota, a cui si dà, ed il di lui effetto è, che nel posto dove egli trovasi, se in Chiave naturale, e senza *Bmolle* vi si diceva *Mi*, essendovi in Chiave detto *Bmolle*, vi si deve dire *Fa*, con abbassare mezza voce la nota, che sarà nel posto di detto *Bmolle*, e che rispettivamente avrà dopo di se.

Il Semituono, o *Diesis* è formato così  ed il di lui effetto è, che alza mezza voce dalla sua voce naturale la nota, che ha dopo di se.

Il *Bquadro* è formato così  ed il di lui effetto è, che fa ritornare nella voce naturale la nota, che per l'avanti aveva avuto il *Bmolle*, o il

Semituono così. 

Il Semituono, o *Diesis* non si pone espresso avanti la nota nel Canto fermo ordinario, e puro, ma bensì nel Canto fermo figurato, o fratto, di cui più a basso si tratterà.

Il detto semituono, quantunque nel Canto Fermo ordinario non si ponga espresso, non ostante si usa in alcuni casi, senza apporlo, e

I. Si usa in *Fa* di *Ffaut* in tutte le Antifone, e Cantilene di Tuono quarto, colla finale in *Ffaut*, che dice si con Semituono adiacente, come più a basso si tratterà.

II. Si

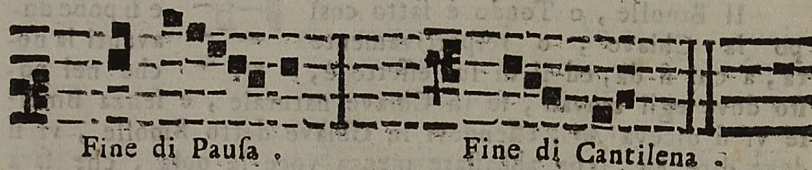
II. Si usa nelli due *Sol* dell' intonazione del quarto Tuono, che sono dentro la prima pausa, o dentro la metà del Versetto del Salmo in tal Tuono intonato.

III. Si usa nell' ultimo *Sol* della terza finale parimente di quarto Tuono.

IV. Si usa ne' due ultimi *Fa* della terza finale del settimo Tuono.

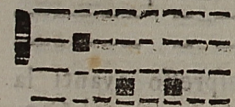
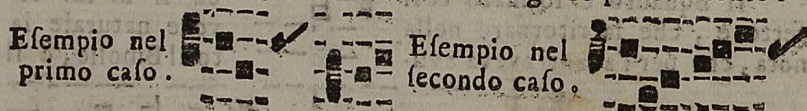
V. Si usa nell' ultimo *Sol*, o *Do* di *Gsolreut* nella prima finale del terzo Tuono. (Le quali finali più a basso tutte si descriveranno.)

VI. Finalmente si usa ancora in ciascun *Do* in fine di qualunque Cantilena, ed in fine ancora di qualunque Pausa, che o l' una, o l' altra terminassero, come appresso.



Si trova in Canto Fermo un segno, che si chiama Mostra, ed è formato, come appresso e si usa, o quando da una Chiave nell' istessa Cantilena si passa ad un' altra, o in fine di ciascuna riga, per indicare il posto della nota nella susseguente nuova Chiave, e nella successiva riga rispettivamente.

Esempio nel primo caso.



Le corde finali sono quattro, cioè *Dlasolre*, *Elami*, *Ffaut*, e *Gsolreut*. Si dicono corde finali, perchè in esse, e in ciascuna di esse vi devono finire ordinariamente tutti gl' infra scritti otto Tuoni del Canto Fermo.

I Tuoni del Cantofermo sono otto, cioè Primo, Secondo, Terzo, Quarto, Quinto, Sesto, Settimo, ed Ottavo.

Tut.

Tutte le Cantilene, o Antifone di primo, e secondo Tuono finiscono ordinariamente in *Dlasolre*, quelle di terzo, e quarto Tuono finiscono in *Elami*, quelle di quinto, e sesto Tuono in *Ffaut*, e quelle di settimo, ed ottavo Tuono in *Gsolreut*.

Li detti otto Tuoni sono di due forte, cioè autentici, e placali; si dicono autentici, perchè di loro natura sogliono passeggiare in corde alte, e sono perciò tenuti per più nobili de' placali; si dicono placali, perchè di loro natura sogliono passeggiare in corde basse, e sono perciò reputati meno nobili degli autentici.

Gli autentici sono quelli di numero dispari, cioè primo, terzo, quinto, e settimo.

I placali sono quelli di numero pari, e sono secondo, quarto, sesto, e ottavo.

Per conoscere qualunque de' suddetti otto Tuoni, è da sapersi, che il primo nella Cantilena, o Antifona precedente alla sua intonazione finisce in *Re* di *Dsolre*, ed il di lui successivo *Evovae*, indicante la finale di sua intonazione principia nel *La* di *Alamire*, quinta sopra detto *Re*.

Il secondo Tuono finisce nella sua antecedente Cantilena, o Antifona nell' istesso *Re* di detto *Dsolre*, & il di lui successivo *Evovae* principia in *Fa*, terza sopra detto *Re*.

Il terzo Tuono nella sua antecedente Cantilena, o Antifona finisce in *Mi* di *Elami*, ed il di lui successivo *Evovae* principia in *Fa* di *Gsolfaut*, sesta sopra detto *Mi*.

Il Quarto Tuono nella sua precedente Cantilena, o Antifona finisce in detto *Mi* di *Elami*, & il di lui susseguente *Evovae* principia in *La*, o *Re* di *Alamire* per mutazione di quinta per salire, qual *Re* di *Alamire* è la quarta sopra detto *Mi* di *Elami*.

Il quinto Tuono nella sua antecedente Cantilena, o Antifona finisce in *Fa* di *Ffaut*, ed il di lui susseguente *Evovae* principia in *Fa* di *Gsolfaut*, che è la quinta sopra il *Fa* di *Ffaut*.

Il sesto Tuono nella sua antecedente Cantilena, o Antifona finisce in *Fa* di *Ffaut*, & il di lui susseguente *Evovae* principia in *La* di *Alamire*, terza sopra detto *Fa*.

Il settimo Tuono nella sua antecedente Cantilena, o Antifona finisce in *Do* di *Gsolreut*, & il di lui successivo *Evovae* principia in *Sol* di *Dlasolre*, quinta sopra detto *Do*.

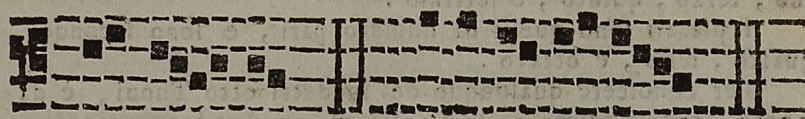
L' otta-

L'ottavo Tuono nella sua antecedente Cantilena, o Antifona finisce in *Do* di *G*solreut, ed il di lui successivo *Evovae* principia in *Fa* di *C*solfaut, quarta sopra detto *Do*.

E così considerandosi l'ultima nota di ciascuna Cantilena, o Antifona in ciascuno de' suddetti otto Tuoni, e la prima nota di ciascuno *Evovae* de' medesimi.

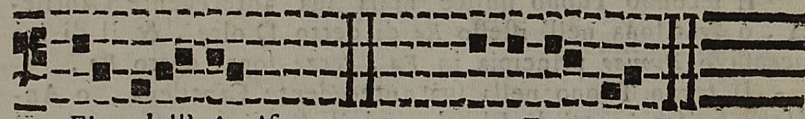
Il primo Tuono dirà <i>Re</i> , <i>La</i> .	Il quinto <i>Fa</i> , <i>Fa</i> .
Il secondo <i>Re</i> , <i>Fa</i> .	Il sesto <i>Fa</i> , <i>La</i> .
Il terzo <i>Mi</i> , <i>Fa</i> .	Il settimo <i>Do</i> , <i>Sol</i> .
Il quarto <i>Mi</i> , <i>La</i> .	L'ottavo <i>Do</i> , <i>Fa</i> .

Eccone gli esempi. *Esempio del primo Tuono.*



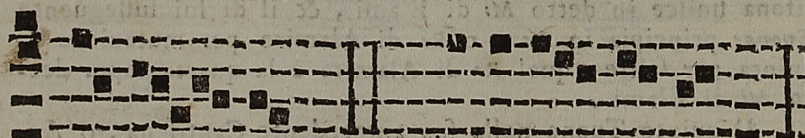
Fine dell' Antifona. Evovae.

Esempio del secondo Tuono.



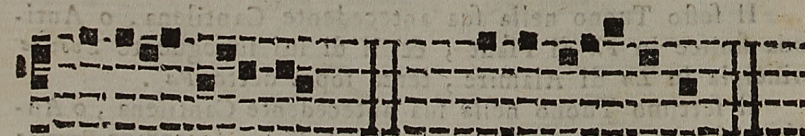
Fine dell' Antifona. Evovae.

Esempio del terzo Tuono.



Fine dell' Antifona. Evovae.

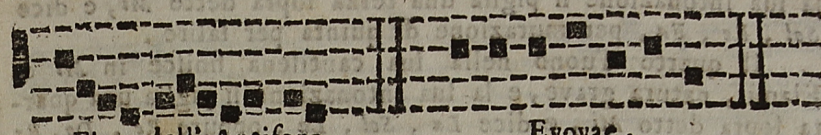
Esempio del quarto Tuono.



Fine dell' Antifona. Evovae.

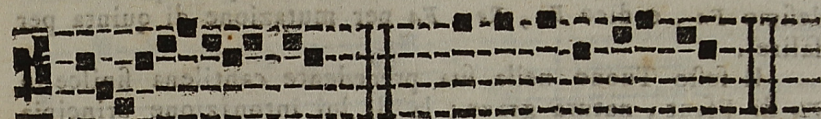
Esem-

Esempio del Quinto Tuono.



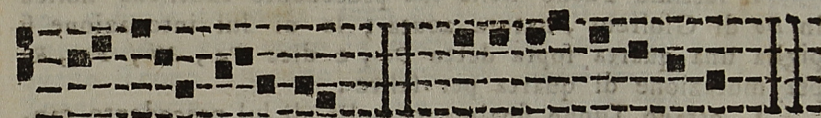
Fine dell' Antifona. Evovae.

Esempio del Sesto Tuono.



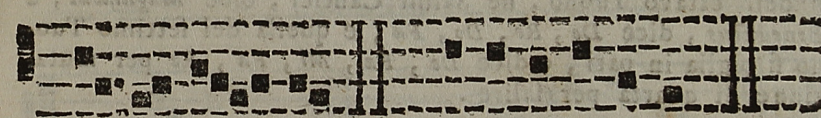
Fine dell' Antifona. Evovae.

Esempio del Settimo Tuono.



Fine dell' Antifona. Evovae.

Esempio dell' Ottavo Tuono.



Fine dell' Antifona. Evovae.

Ciascuno de' suddetti otto Tuoni ha la sua propria, e particolare intonazione, e le sue proprie, e rispettive finali, ciascuna delle quali se le cantilene faranno distese, e notate da fondato compositore, verranno infallibilmente indicate da' loro rispettivi principj, come sotto si dimostrerà.

Il primo Tuono dunque finisce come sopra si è detto, in *Re* di *D*solre, natura grave; la sua intonazione si piglia una terza sopra detto *Re*, e dice *Fa*, *Sol*, *La*.

Il secondo Tuono finisce parimente in *Re* di *D*solre, natura grave; la sua intonazione si piglia una voce sotto detto *Re*, e dice *Do*, *Re*, *Fa*.

B

Il terzo Tuono nella sua cantilena finisce in *Mi* di Elami, la sua intonazione si piglia una terza sopra detto *Mi*, e dice *Sol*, *Re*, *Fa*, per mutazione di quinta per salire.

Il quarto Tuono nella sua cantilena finisce in *Mi* di Elami, natura grave, e la sua intonazione si piglia una quarta sopra detto *Mi*, e dice *La*, *Sol*, *La*, oppure *Re*, *Do*, *Re* per mutazione di quinta per salire.

Il quinto Tuono nella sua cantilena finisce in *Fa* di Ffaut, natura grave, la di lui intonazione principia nel medesimo *Fa*, e dice *Fa*, *Re*, *Fa* per mutazione di quinta per salire.

Il sesto Tuono nella sua precedente cantilena finisce in *Fa* di Ffaut, natura grave; la di lui intonazione principia nel medesimo *Fa*, e dice *Fa*, *Sol*, *La*, calando nella metà del versetto in detto *Fa*, senza antecedentemente toccare il *Fa* finto, conforme più a basso si dimostrerà.

Il settimo Tuono nella sua precedente cantilena finisce in *Do* di Gsolreut, natura acuta; la di lui intonazione si piglia una quarta sopra detto *Do*, e dice *Fa*, *Mi*, *Fa*, *Re* per mutazione di quarta per salire.

L'ottavo Tuono finalmente nella di lui precedente cantilena finisce in *Do* di Gsolreut, natura acuta; la di lui intonazione si piglia in detto *Do*, e dice *Do*, *Re*, *Fa*.

E da osservarsi però, che l'intonazione del secondo, e dell'ottavo Tuono, ne' Salmi Cantici, cioè *Magnificat*, e *Benedictus*, dice *Do*, *Re*, *Do*, *Fa*; e quella del settimo Tuono si piglia in pari, e dice *Do*, *Fa*, *Mi*, *Fa*, *Re* per mutazione di quarta per salire.

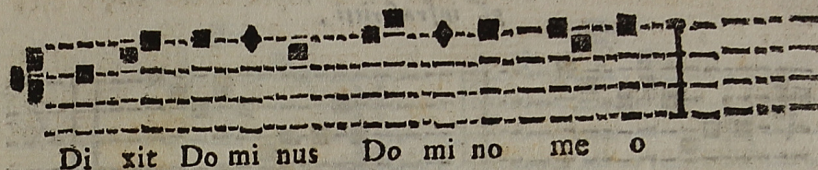
Delle finali de' suddetti otto Tuoni.

Il primo Tuono secondo i moderni compositori ha quattro finali, la prima delle quali finisce in *Re* di Dsolre, natura grave. la seconda in *Fa* di Ffaut, la terza in *Sol* di Gsolreut, e la quarta in *La* di Alamire.

Ciascuna delle suddette quattro finali nella di loro antecedente rispettiva cantilena ha il suo certo principio, come in appresso si dimostrerà.

Into-

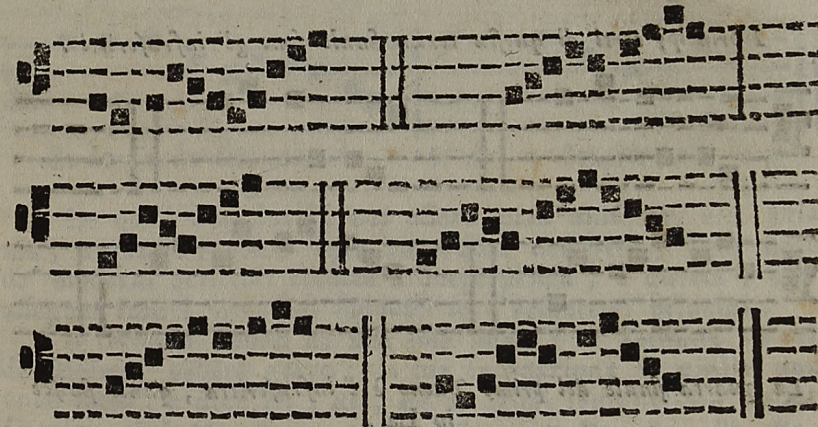
Intonazione del primo Tuono.



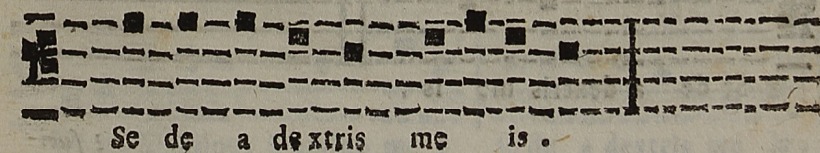
Prima finale del medesimo.



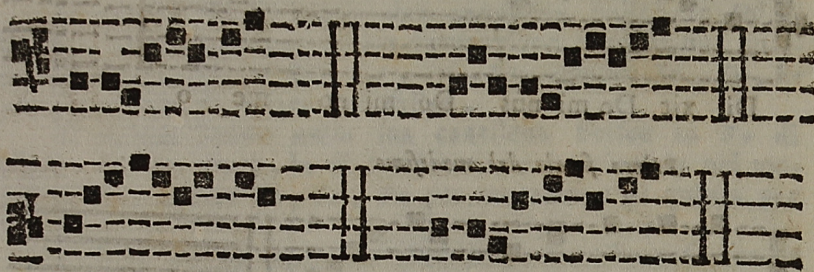
I certi principj della cantilena, o antifona in tal Tuono, e finale composta, sono gl' infrascritti, o simili; poco importando, che tanto in questa, che nell' altre finali di questo Tuono, quanto di ciascuna finale degli altri sette Tuoni, varino i principj loro assegnabili in qualche nota.



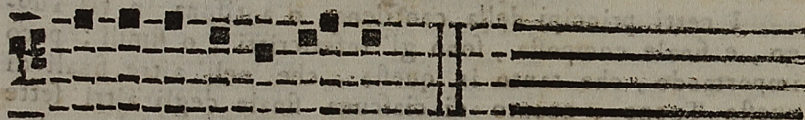
La seconda finale del primo Tuono, che finisce in Fa, è come appresso.



I certi principj di questa finale sono ordinariamente gl' infrascritti.



La terza finale di detto primo Tuono, che finisce in Sol di Gsolreut è l' infrascritta.

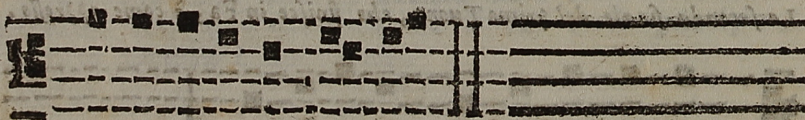


Se de a dextris me is.

I principj certi di questa terza finale sono gl' infrascritti.



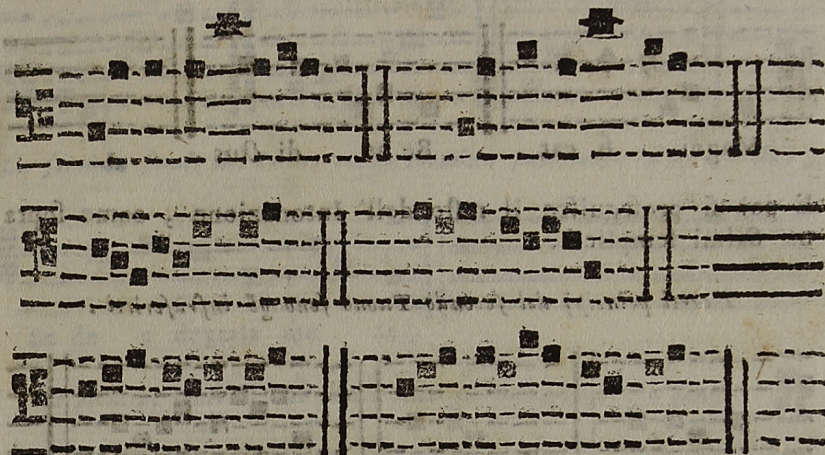
La quarta finale del primo Tuono è l' infrascritta, quale finisce in La.



Se de a dextris me is.

Di xit Dominus Domino me o

I suoi certi principj sono gl' infrascritti.



Secondo gli antichi Compositori il primo Tuono, oltre le soprascritte quattro, aveva due altre finali, una in Re, e l' altra in La, e sono l' infrascritte.

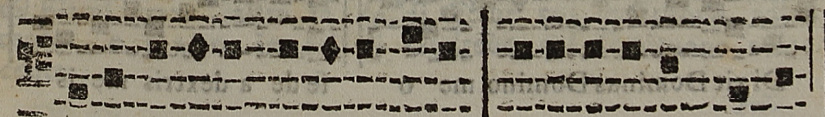


Se de a dextris me is. Se de a dextris me is.

Le quali due finali, per essere quasi uniformi alla prima, e quarta, come sopra in ordine descritte, sono state da' moderni Scrittori ridotte a dette prima, e quarta, con assegnar loro i medesimi suddetti loro rispettivi principj.

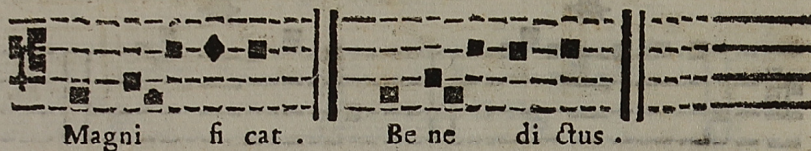
Il secondo Tuono ha una sola finale: e termina in Re di Dsolre, natura grave: la sua intonazione si piglia una voce sotto, e dice Do, Re, Fa a' Salmi semplici; a' Salmi Cantici, cioè Magnificat, e Benedictus dice Do, Re, Do, Fa.

Intonazione del secondo Tuono ne' Salmi ordinarij.



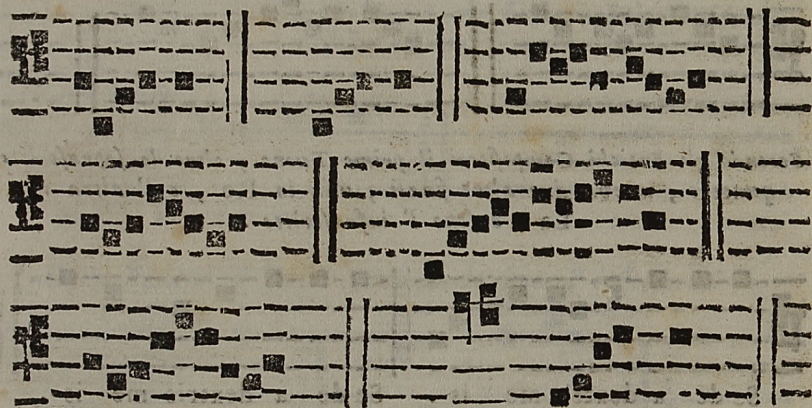
Di xit Dominus Domino me o se de a dextris me is.

Intonazione del secondo Tuono ne' Salmi Cantici .



E poi si profeguisce il resto dell' Intonazione , come sopra ne' Salmi semplici .

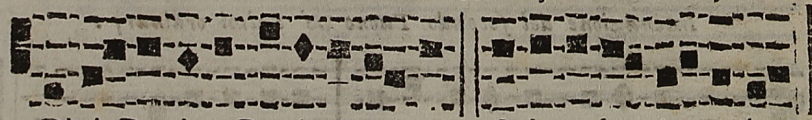
I certi principj del secondo Tuono sono gl' infrascritti .



Il terzo Tuono , secondo i moderni Scrittori , ha due sole finali , che in modo però alquanto differente , terminano in *Re* di *Alamire* , natura *quinta* .

Questo Tuono nella sua antecedente cantilena , o antifona termina in *Mi* di *Elami* , natura grave ; la sua intonazione si piglia una terza sopra detto *Mi* , e dice *Sol* , *Re* , *Fa* , per mutazione di quinta per salire .

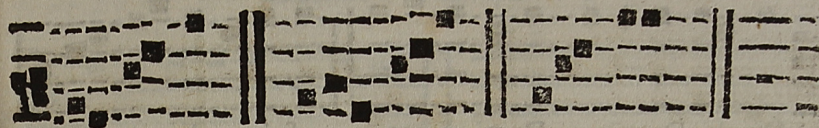
Intonazione del terzo Tuono . Prima finale del medesimo .



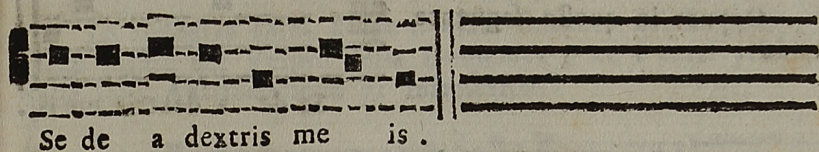
Dixit Dominus Domino me o se de a dextris me is .

I cer-

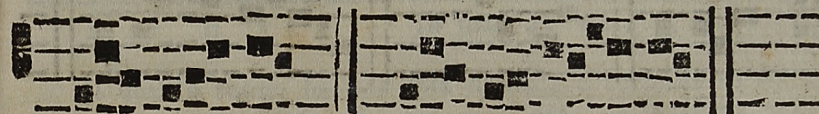
I certi principj di questa prima finale sono gl' infrascritti .



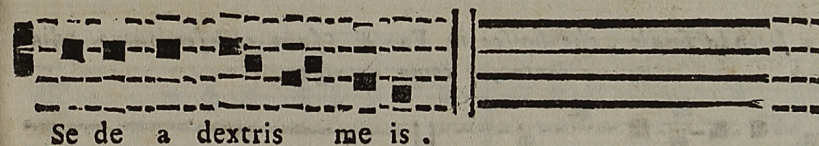
La seconda finale del Tuono terzo termina parimente in Re , e dice .



I principj certi di tal finale sono gl' infrascritti , o simili .



Gli antichi Scrittori danno a questo Tuono altra finale , che terminava in *Do* di *Gsolreut* .

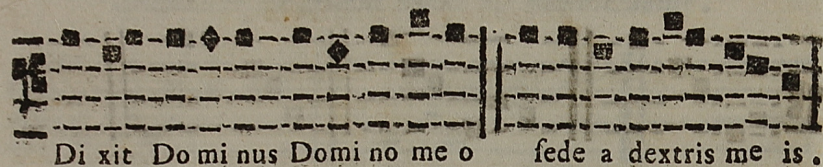


I moderni compositori l' hanno considerata come l' istessa prima finale , con aggiungerle in fine il *Re* di *Alamire* , dandole l' istessi principj , che alla detta prima .

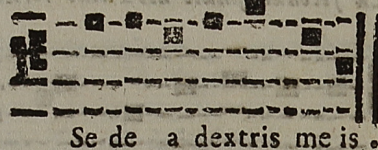
Il quarto Tuono finisce nella sua precedente cantilena , o antifona in *Mi* di *Elami* , natura grave ; la sua intonazione si piglia una quarta sopra detto *Mi* , e dice *Re* , *Do* , *Re* per mutazione di quinta per salire .

Il detto Tuono quarto ha tre finali , una finisce in *Mi* di *Elami* grave , altra in *Fa* di *Ffaut* col semituono adiacente , e l' altra in *Sol* di *Gsolreut* col semituono adiacente .

Pri-



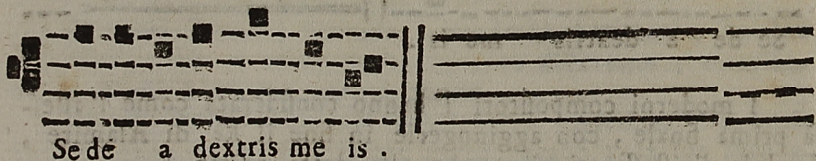
Oppure in questo seguente modo,



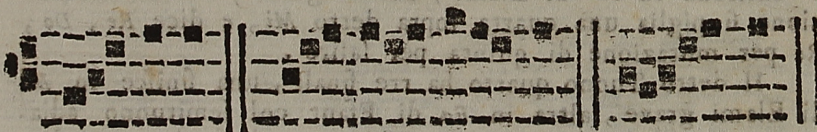
I certi principj di tal finale sono gl' infrascritti.



La seconda finale, che finisce in Fa di Ffaut con semituono adiacente, è come appresso.

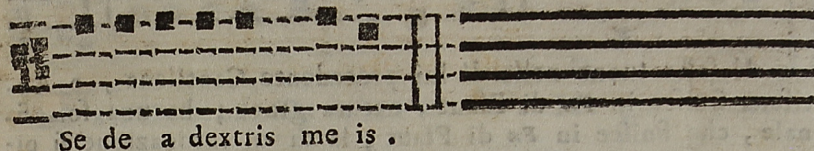


I certi principj di tal finale sono gl' infrascritti.

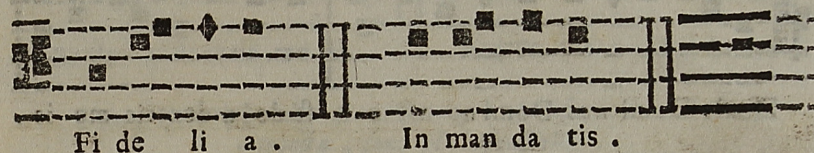


La ter-

La terza finale, che finisce in Sol di Gsolreut con semituono adiacente è l' infrascritta.



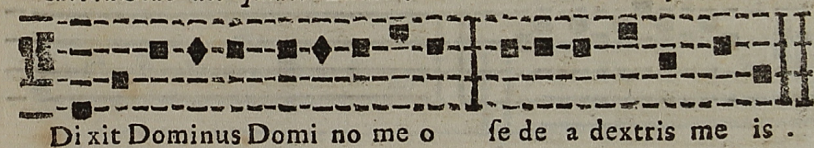
La suddetta terza finale è usata soltanto nel secondo, e terzo Salmo nel Vespri della Domenica, ed i certi principj delle loro Antifone sono gl' infrascritti.



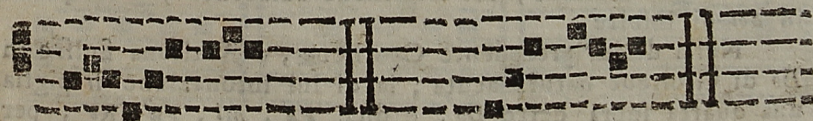
Il quinto tuono ha una sola finale, e termina in Re di Alamire, natura acuta. La sua cantilena, o antifona antecedente finisce in Fa di Ffaut, natura grave; la di lui intonazione si piglia in pari, e dice Fa, Re, Fa, per mutazione di quinta per salire, e dice così.

Intonazione del quinto Tuono.

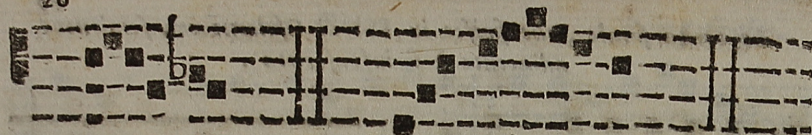
Sua unica finale.



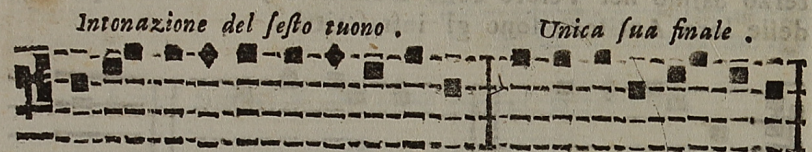
I principj delle di lui precedenti Cantilene, o Antifone, sono ordinariamente gli appresso notati.



C

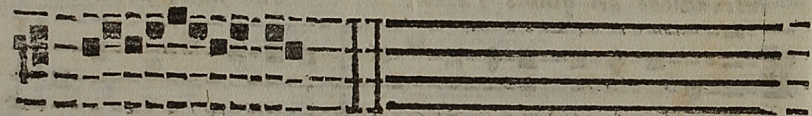
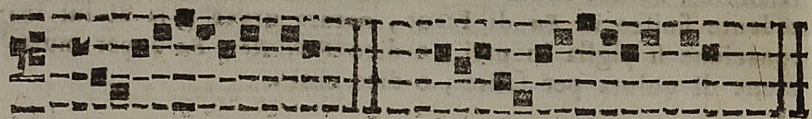


Il sesto tuono nella di lui precedente Cantilena, o Antifona finisce in *Fa* di *Ffaut*, natura grave; ha una sola finale, che finisce in *Fa* di *Ffaut*; la di lui intonazione si piglia in pari e dice *Fa*, *Sol*, *La*, calando nella metà del Versetto in detto *Fa*, senza toccare il *Fa* finto.



Di xit Domi nus Domino me o se de a dextris me is.

I certi principj delle Cantilene, o Antifone in tal tuono composte, sono per l'ordinario come appresso.



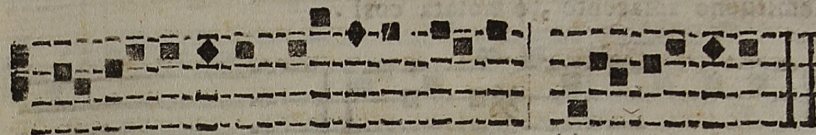
Il settimo tuono, secondo i moderni scrittori, ha quattro finali; la prima di esse finisce in *Re* di *Alamire*, natura acuta; la seconda in *Fa* di *Csolfaut*; la terza parimente in *Fa* di *Csolfaut*, col semituono adiacente, e la quarta in *Sol* di *Dsolre*.

Nella di lui precedente Cantilena, o Antifona finisce in *Do* di *Gsolreut* natura acuta; la di lui intonazione si piglia una quarta sopra detto *Do*, e dice *Fa*, *Mi*, *Fa*, *Re*, per mutazione di quarta per salire; ma ne' Salmi Cantici, cioè *Magnificat*, e *Benedictus*, si piglia nello stesso *Do*, e dice *Do*, *Fa*, *Mi*, *Fa*, *Re*, per mutazione di quarta per salire.

In to-

Intonazione de' Salmi ordinarij.

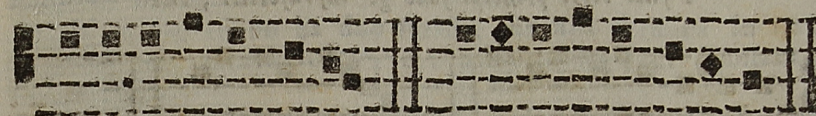
Intonazione de' Cantici.



Di xit Domi nus Do mi no me o. Ma gni ficat.

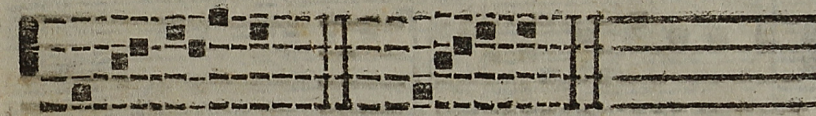
Prima finale del settimo tuono.

Seconda finale.

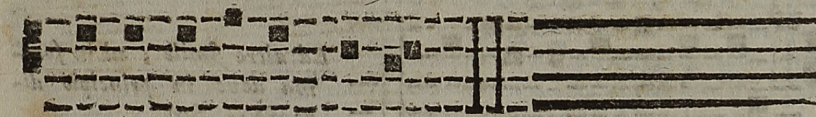


Se de a dextris me is. Anima me a Domi num.

I certi principj della Cantilena, o Antifona in tal finale composta, sono gl' infrascritti.

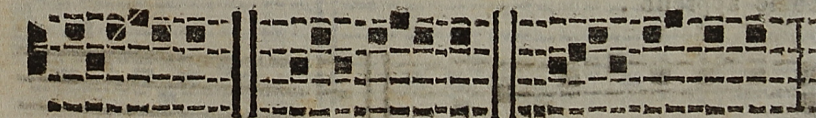


La seconda finale di tal tuono, che finisce in *Fa*, è notata, come appresso, cioè.



Se de a dextris me is.

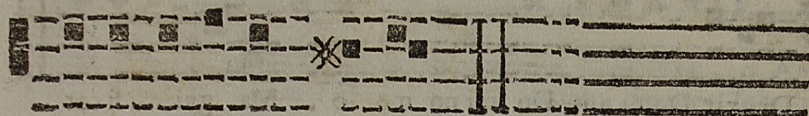
I certi principj di questa finale sono gl' infrascritti.



C 2

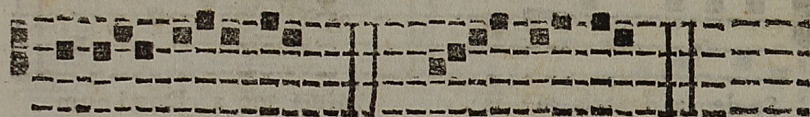
La

La terza finale di tal tuono, che finisce pure in *Fa* con semituono adiacente, è notata così.

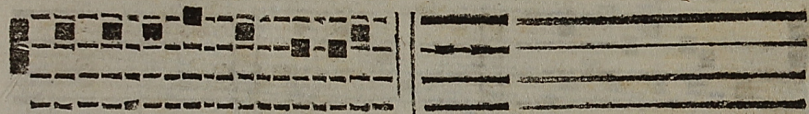


Se de a dextris me is.

I suoi certi principj sono gl' infra scritti, cioè



La quarta finale, che termina in *Sol* di *Dlasolre*, è notata, come appresso, cioè



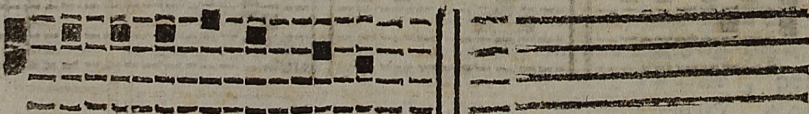
Se de a dextris me is.

Il cerro, ed unico principio di tal finale è notato così.



Ed altro simile; ed in somma deve in principio dire Do, Sol.

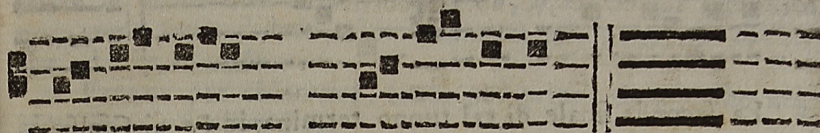
I compositori antichi davano a questo tuono altra finale, che terminava in *Mi* di *Bmi*, natura acuta, ed era notata, come appresso.



Se de a dextris me is.

I prin-

I principj di tal finale erano.



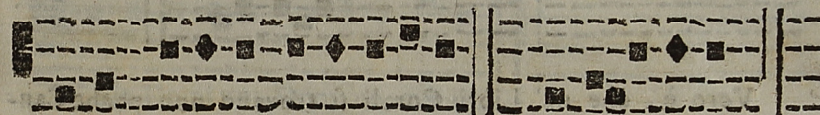
La qual finale da' moderni compositori vien considerata, come se fosse la suddetta terza finale in *Fa*, *Sol*, *Fa* col semituono adiacente.

L'ottavo tuono ha due finali, che una termina in *Do*, di *Gfolreut*, natura acuta, e l'altra in *Fa*, di *Cfolfaut*, natura simile.

La di lui intonazione principia dallo stesso *Do*, e dice *Do*, *Re*, *Fa*; e ne' Salmi Cantici dice *Do*, *Re*, *Do*, *Fa*.

Intonazione de' Salmi ordinarij.

Intonazione de' Cantici.



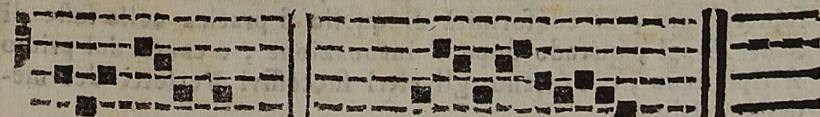
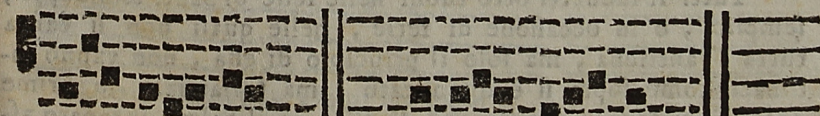
Di xit Dominus Domino me o. Magni fi cat.

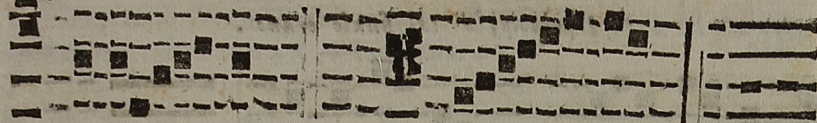
Prima finale dell' ottavo Tuono.



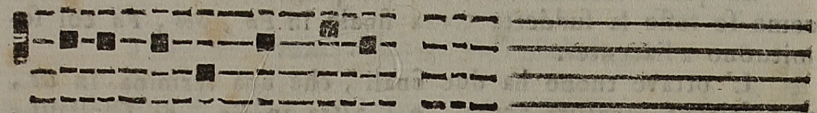
Se de a dextris me is. A ni ma me a Domi num.

I certi principj di dextra prima finale sono gl' infra scritti.



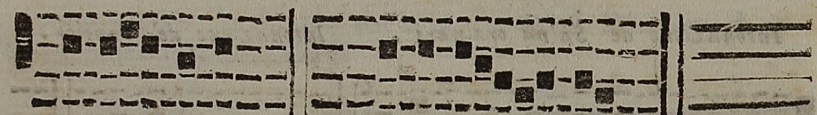


La seconda finale di tal tuono termina in *Fa* di *C* solfaut, natura acuta, e dice, come appresso.



Se de a de xtris me is.

I certi principj di tal finale sono gl' infraferitti.



Vero è, che ne' Libri Corali si trovano non poche Cantilene, o Antifone, che non sono state distese secondo i sopra descritti notati principj, e che in alcune, ancora nel loro progresso si scorgono andamenti non confacenti alla natura del tuono in cui sono state composte; ma ciò non da altro può esser proceduto, se non se da mancanza di quel lume di abilità ne' compositori di quelle, che l' hanno avuto quelli, che regolatamente hanno distese le altre. E se si vede ancora essere stata data ad alcune di dette Antifone una finale diversa da quella, che regolatamente, e secondo i suoi certi principj le converrebbe; ciò si attribuisca pure, o ad imperizia dell' autore, o del copista.

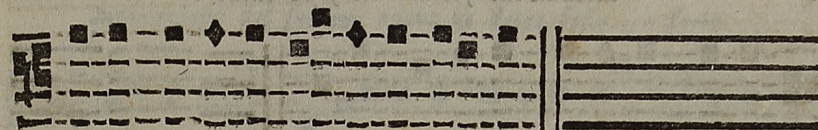
Tutti li suddetti otto tuoni nelle feste di Santi semidoppi, semplici, o in occasione di ferie, nelle quali non si canta tutta l' antifona, ma solo il principio di essa, non vanno intonati come sopra si è dimostrato, ma tralasciate le prime note di ciascuna intonazione di essi, va il Salmo intonato assolutamente, in conformità di quello si pratica nelle feste di Santi doppi, quando dopo l' intonazione, e canto del primo si ripigliano, e cantano gli altri successivi Versetti del medesimo Salmo.

Sic-

Sicchè per intonare ferialmente il primo tuono, tralasciate le prime due note, cioè il *Fa*, e *Sol* di sua intonazione, come sopra distesa, s' incomincerà assolutamente dal *La*, che ad esse succede.

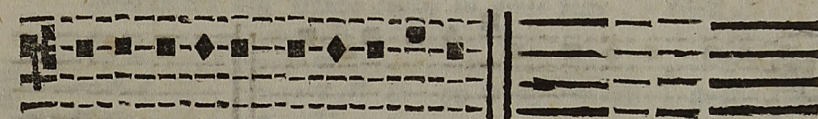
Eccone per chiarezza, tanto nel primo tuono, che negli altri sette gli esempi.

Intonazione ferial del primo tuono.



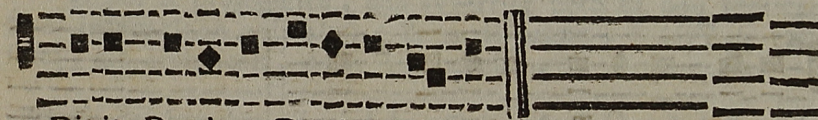
Di xit Do mi nus Do mi no me o.

Intonazione ferial del secondo tuono.



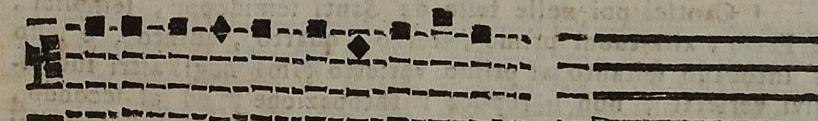
Di xit Domi nus Domi no me o.

Intonazione ferial del terzo tuono.



Dixit Dominus Domino me o.

Intonazione ferial del quarto tuono.

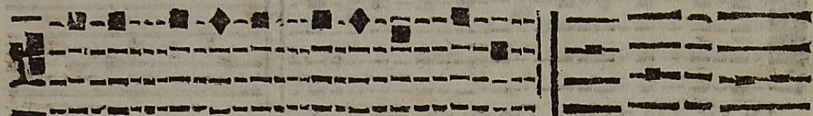


Di xit Domi nus Domi no me o.

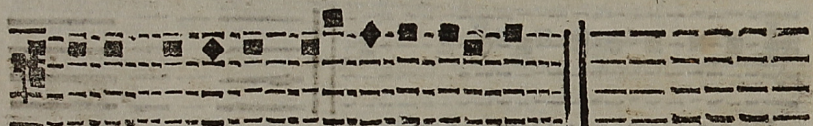
Intona-

Intonazione feriale del quinto tuono.

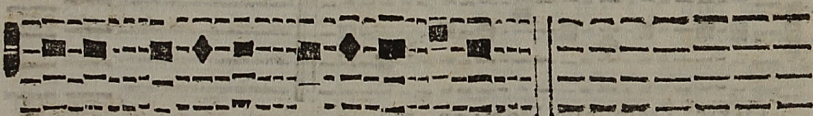
Di xit Domi nus Domi no me o .

Intonazione feriale del sesto tuono.

Di xit Domi nus Domi no me o .

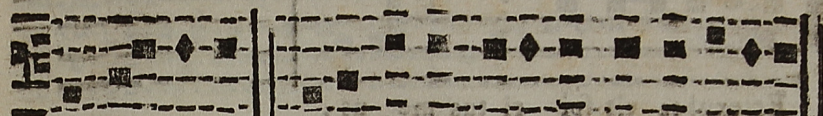
Intonazione feriale del settimo tuono.

Di xit Do mi nus Do mi no me o .

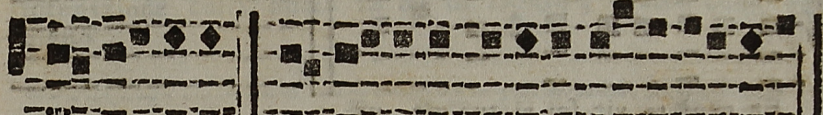
Intonazione feriale dell'ottavo tuono.

Di xit Domi nus Do mi no me o .

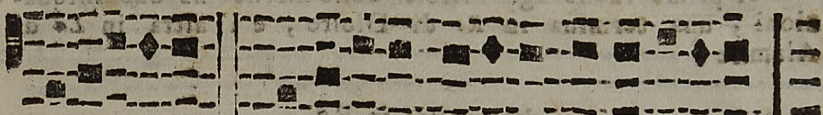
I Cantici poi nelle feste de' Santi semidoppi, semplici, e Ferie, alli tuoni primo, terzo, quarto, quinto, e sesto s'intonano soltanto al primo versetto; ma negli altri successivi versetti, non si replica l'Intonazione; ed al secondo, settimo, e ottavo tuono s'intonano come i Salmi semplici nelle feste solenni, ma non si replica l'intonazione negli altri, dopo il primo, successivi versetti.

Intonazione de' Salmi Cantici in secondo tuono in feste di Santi semidoppi, semplici, e ferie.

Magni fi cat. Be ne di ctus Domi nus De us Isra el.

Intonazione del settimo tuono in dette feste, e ferie.

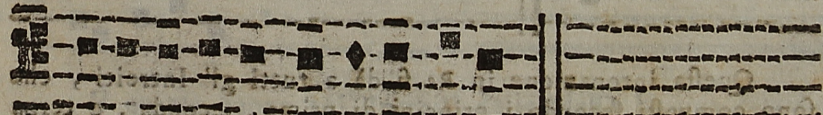
Magni fi cat. Be ne dictus Dominus De us I fra el.

Intonazione dell'ottavo tuono in dette feste, e ferie.

Magni fi cat. Be ne dictus Domi nus De us Isra el.

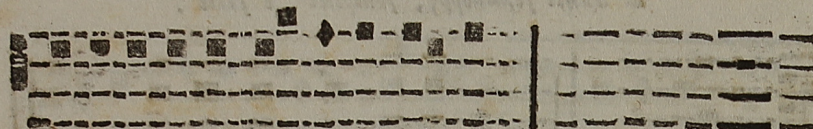
E poi si prosegue, con avvertire però di non replicare l'intonazione agli altri, dopo il primo, successivi versetti, ma ripigliarli, come in appresso.

Ripresa del secondo, ed altri successivi versetti de' Salmi Cantici nelle feste de' Santi semidoppi, semplici, e ferie, in secondo tuono.



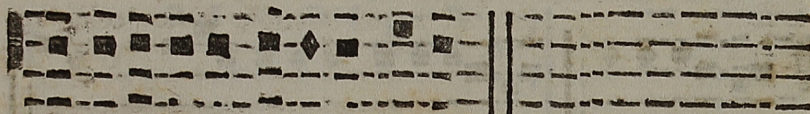
Et ex ul ta vit spi ri tus me us .

Ripresa de' medesimi in settimo tuono.



Et exul ta vit spi ri tus me us.

Ripresa de' medesimi in tuono ottavo.

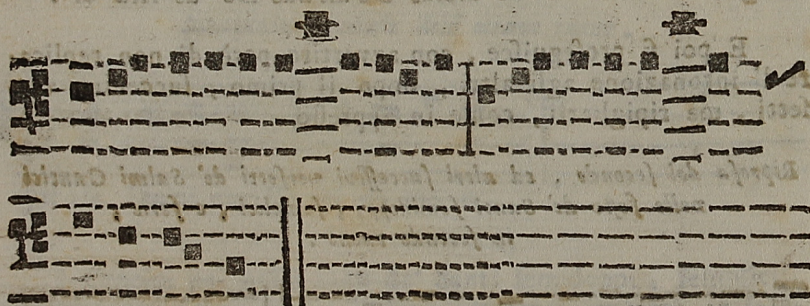


Et exul ta vit spi ri tus me us.

Dell' intonazione de' Salmi agl' Introiti delle Messe.

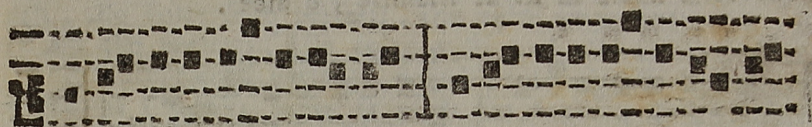
Il primo tuono agl' Introiti delle Messe ha due Intonazioni, una termina in Re di Dfolre, e l' altra in La di Alamire.

Intonazione in Re.



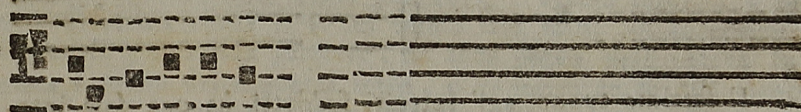
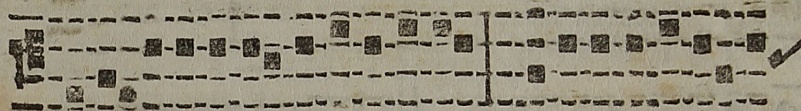
Questa intonazione in Re si dà a tutti gl' Introiti, che sono composti secondo i principj di prima, seconda, e terza finale.

Intonazione in La.

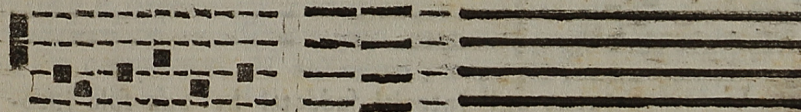


Questa intonazione in La si dà a tutti gl' Introiti composti secondo i principj di quarta finale in La.

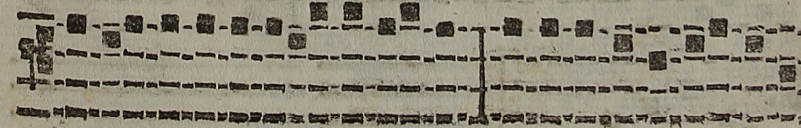
Il secondo tuono agl' Introiti della Messa ha una sola intonazione colla finale in Re di Dfolre, e dice come appresso.



Il terzo tuono agl' Introiti delle Messe ha una sola intonazione colla finale in Re di Alamire, e dice.



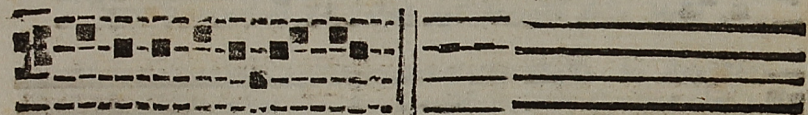
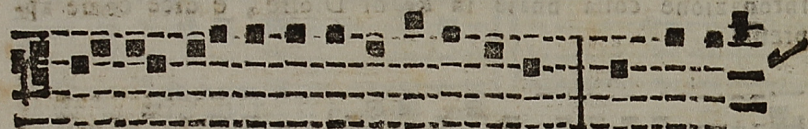
Il quarto tuono agl' Introiti delle Messe ha una sola intonazione colla finale in Mi di Elami, e dice.



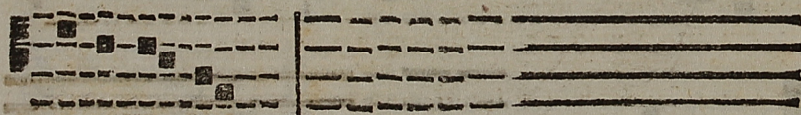
Il quinto tuono agl' Introiti suddetti ha una sola intonazione colla finale in *Re* di Alamire, e dice,



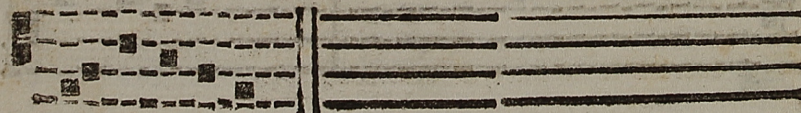
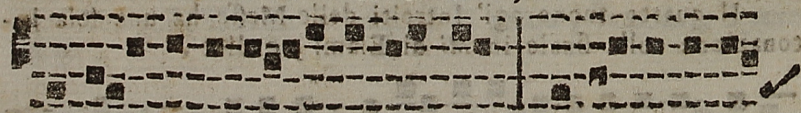
Il sesto tuono agl' Introiti suddetti ha una sola intonazione colla finale in *Fa* di Ffaut, e dice.



Il settimo tuono agl' Introiti suddetti ha una sola intonazione colla finale in *Do* di Gsolreut, e dice.



L' ottavo tuono agl' Introiti suddetti ha una sola intonazione colla finale in *Do* di Gsolreut, e dice.



Tutti li suddetti otto tuoni, tanto autentici, che placali, alle volte sono perfetti, alle volte imperfetti, alle volte più che perfetti, alle volte misti, ed alle volte spostati.

L' autentico è perfetto, quando nel progresso di sua cantilena ha l' ottava sopra la corda sua finale; è imperfetto quando non ha l' ottava sopra; più che perfetto, quando ha più dell' ottava sopra.

Il placale è perfetto, quando ha la quarta sotto la corda sua finale; imperfetto quando ha meno della quarta sotto; più che perfetto quando ha più della quarta sotto la corda sua finale.

Misti sono quei tuoni, che contengono in loro, o le suddette due perfezioni tanto sopra, come autentici, quanto sotto, come placali, oppure più che perfezioni, o sivero andamenti e di autentico, e di placale.

Per chiarezza di ciò si dice, che se una cantilena, o antifona avrà sopra la corda sua finale l' ottava sopra, e la quarta sotto, allora il di lei tuono sarà misto di autentico, e placale, ambedue perfetti. Se avrà meno dell' ottava sopra, e meno della quarta sotto, e conterrà in se andamenti propri dell' autentico, e del placale, allora sarà misto di autentico, e placale, ambedue imperfetti. Se avrà più dell' ottava sopra, e più della quarta sotto, sarà misto di autentico, e di placale, ambedue più che perfetti. Se avrà più dell' ottava sopra, e meno della quarta sotto, sarà misto di autentico più che perfetto, e di placale imperfetto. Se avrà finalmente meno dell' ottava sopra, e più della quarta sotto, sarà misto di autentico imperfetto, e di placale più che perfetto.

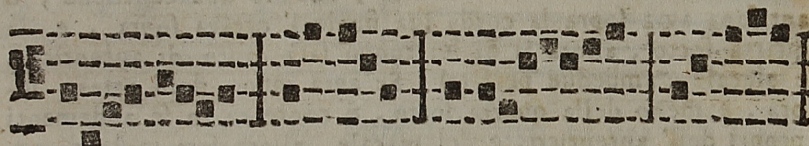
Per ben conoscere, e distinguere la mistura de' tuoni, quando e rispetto all' autentico, e rispetto al placale, sono imperfetti, è necessario saperli quali sieno gli andamenti propri, e competenti all' autentico, e quelli ancora propri, e competenti al placale.

Gli andamenti degli autentici si conoscono, e desumono non solo da' sopradescritti principi, ma ancora dalla circolazione, che farà la Cantilena nel suo progresso, che però se una Cantilena, o Antifona, che abbia il suo principio di placale, avrà nel suo progresso sopra la di lei corda finale salti di quinta in su, o maggiori ancora, quali non competono, nè son propri al placale, ma bensì all' autentico, allora vi entrerà la mistura di autentico.

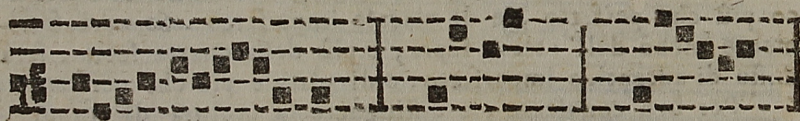
Sicchè posto, che una Cantilena, o Antifona finisca in Dsolre, natura grave, ed abbia il suo principio di secondo tuono, e poi nel suo progresso abbia dalla sua corda finale un salto di quinta in su; quantunque la detta Antifona non avesse sopra la detta corda finale, che la suddetta quinta, non ostante per causa di detto salto di quinta in su, vi entrerebbe la mistura del primo tuono: sarà misto ancora di primo, quando averà andamenti impropri, e non confacenti al detto secondo tuono, e rispettivamente propri, e confacenti al primo tuono.

Ciò, che si è detto, come sopra, rispetto alla mistura del primo, e secondo tuono, si applichi, e si abbia per detto rispetto alla mistura del terzo, e quarto, del quinto, e sesto, e del settimo coll'ottavo.

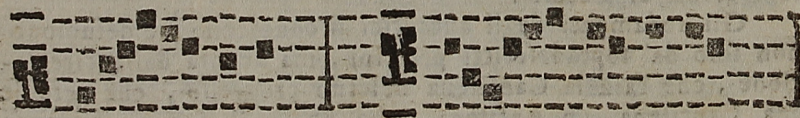
Per chiarezza di quanto sopra, si descrivono gl'infra scritti esemplari.



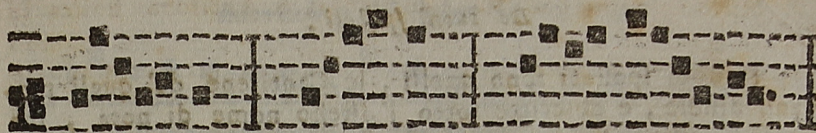
Principio di se- Mistura del pri- Mistura del primo per an-
condo tuono. mo per salto di damenti non confacenti
 quinta in su. al secondo.



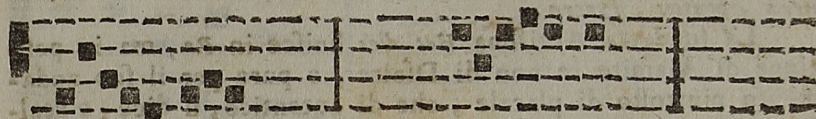
Principio di quarto tuono. Mistura di terzo per causa di
 salti di quinta, e di sesta.



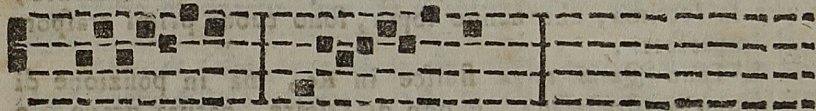
Mistura del terzo per Principio di sesto tuono.
causa di andamenti.



Mistura del quinto Mistura del quinto per gli andamenti
per salto di quinta. di quinto, e non propri di sesto tuono



Principio di otravo Mistura del settimo per il
tuono. salto di quinta.



Mistura del settimo tuono per gli andamenti
propri al medesimo, e non all'ottavo tuono.

Se una Cantilena avesse la mistura di autentico, e placale, e dovesse il cantore intonarvi il Salmo, se il di lei principio sarà di autentico, dovrà intonarvelo autentico, e se sarà di placale, dovrà intonarvelo placale, per la ragione, che ogni cosa, che ha certo il suo principio, necessariamente deve riconoscere, ed aver certo il suo fine, e rispettivamente il certo fine dipende dal suo certo principio. Perlochè chiaramente si riconosce essere stata, ed essere erronea l'opinione di quelli, che in occasione di tal mistura hanno detto, e dicono dovervisi intonare l'autentico, come più nobile del placale; poichè se così si facesse, non corrisponderebbe la certezza del fine a quella del suo certo principio, ed al certo principio farebbe tolta la necessaria corrispondenza al suo certo fine.

De' suoni spostati.

I tuoni spostati sono quelli, le Cantilene de' quali trovansi distese, e descritte sotto l'istesso nome di nota, ma sotto diversa posizione, e corda finale.

Di tal natura sono l'Antifona *Hac dies*, che sta in luogo d'Inno nella Domenica di Resurrezione, l'Inno de' Vespri del Santissimo Natale, e di Tutt' i Santi, l'Inno *Quem terra, pontus, sydera*.

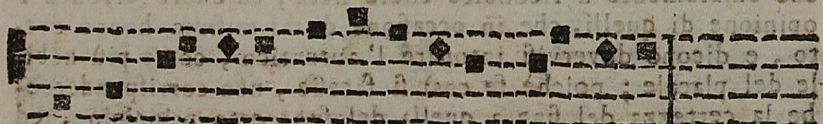
La suddetta Antifona *Hac dies* finisce in *Re*, ma in posizione di *Alamire*, e non di *Dsolre*, e pure per il suo andamento piuttosto di placale, che di autentico, si dice, e realmente è tuono secondo trasportato.

Gl'Inni del Natale, e di tutt' i Santi, finiscono ambedue in *Re*, ma in posizione di *Gsolreut*, natura acuta, e non di *Dsolre* natura grave; e pure per il loro andamento, e per la settima, che hanno sopra, sono tuoni primi trasportati imperfetti.

L'Inno *Quem terra* finisce in *Re*, ma in posizione di *Gsolreut*, natura acuta, e non di *Dsolre*, natura grave, e pure per il suo andamento di placale, e per la quinta, che ha sotto la sua corda finale, è tuono secondo trasportato, e più che perfetto.

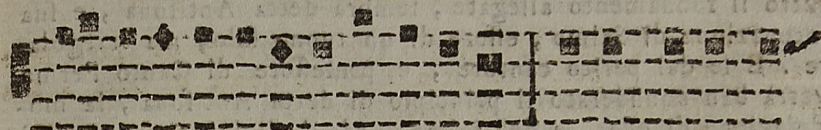
Dell'irregolarità di tuono.

Vi è in Canto Fermo un tuono, detto irregolare, sì dagli antichi, che da' moderni Scrittori, ed è l'Antifona *Nos qui vivimus*, la quinta del Vespri della Domenica, e l'intonazione, e finale del suo Salmo *In exitu Israel*, le quali sono distese, come appresso.

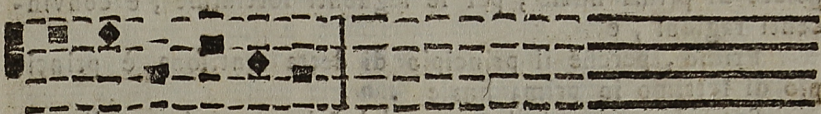


Nos qui vi vivimus bene dicimus Do mi no

Intonazione del Salmo In exitu.



In exi tu Isra el de Egypto, domus Ja cob de



po pu lo bar ba ro.

Gli antichi Scrittori, ed altri ancora l'hanno giudicato, e lo giudicano per tuono misto di quarto, sesto, e terzo tuono, per le seguenti ragioni.

Misto di quarto, perchè l'intonazione del Salmo principia in *La*.

Misto di sesto, perchè in fine della metà del primo suo come sopra disteso versetto, alla parola *Egypta* scende in *Fa*.

Misto al fine di terzo, perchè il di lui *Evrae* principia in *Fa*, *Mi*, *Re*.

Che tale opinione sia erronea, ed insufficienti le suddette tre ragioni, ricavasi dall'infrastrate repliche in contrario; e

Primo, perchè non si dà regolata misura, se non se tra il primo, e secondo tuono, tra il terzo, e quarto, tra il quinto, e sesto, e finalmente tra il settimo, e l'ottavo.

Secondo, perchè detta Antifona, e sua intonazione di Salmo, è bensì irregolare, come e dagli antichi, e da' moderni Scrittori univocamente si asserisce; ma non per questo si puol dire fondatamente mista di più tuoni, e specialmente fra di loro incompatibili, come sono il quarto, sesto, e terzo.

Terzo, perchè essendo irregolare, ne viene in conseguenza essere un solo tuono, e non misto di tre tuoni, come erroneamente si asserisce, e perchè ancora se fosse misto, conterebbe in se due soli tuoni, e fra di loro compatibili, e non tre tuoni, uno de' quali disdicevole alla regolata misura, come nel caso suddetto, non avendo connessione alcuna il sesto, colla misura del quarto, e terzo.

E

Dalle suddette repliche, e ragioni in contrario, e con tutto il fondamento allegate, sembra detta Antifona, e sua intonazione di Salmo, essere di un tuono solo, ma irregolare. E se dal perito cantore, e professore di Canto Fermo verrà ben considerato il principio di detta Antifona, la modulazione di essa, e del Salmo, ed il di lui *Evovae*, farà senza dubbio fondatamente giudicato per tuono settimo irregolare di prima finale, per le seguenti fortissime, e convincenti ragioni, e

Primo, perchè il principio di detta Antifona è principio di settimo in prima finale.

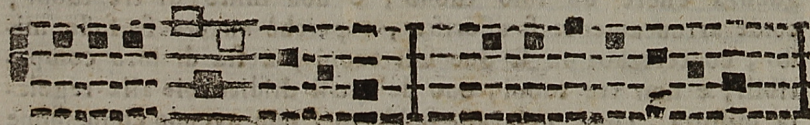
Secondo, perchè l' *Evovae* del Salmo termina nelle tre note *Fa*, *Mi*, *Re*, conforme in esse tre vi termina ancora la prima finale del settimo tuono regolare.

Terzo, perchè il fine dell' intonazione regolare del settimo tuono, come sopra distesa, ad altro non tende, che a fare, dentro la prima pausa, che in se contiene la metà del primo versetto, cadenza nell' istesso *Fa*, in cui detta regolare intonazione principia, come da qualunque contrappuntista sarà infallibilmente accordato; e la soprascritta intonazione del Salmo *In exitu* tanto in principio di sua intonazione, quanto nel suo progresso dentro la prima pausa, non solamente ha l' istesso fine di far cadenza in detto *Fa*; ma realmente, e scopertamente ve la fa.

Quarto, perchè nella ripresa dell' altra metà del primo versetto del Salmo *In exitu* passeggia fino al di lei intercalare in *Sol*, conforme vi passeggia il settimo tuono regolare.

Quinto, perchè l' *Evovae* del Salmo *In exitu*, come sopra disteso, poco diversifica dall' *Evovae* del settimo tuono regolare in prima finale, come si riconosce dagl' infra scritti esemplari.

Evovae del Salmo *In exitu*. *Evovae* del settimo in prima finale.



Si

Si tolga dunque dall' *Evovae* del Salmo *In exitu* il primo *Re*, e dopo l' ultimo *Sol*, in vece del successivo *Re*, che deve togliersi, si aggiunga il *La*, ed il *Sol*, come sopra nel primo esempio, in bianco descritti, che così diverrà l' istesso *Evovae* del settimo tuono regolare di prima finale.

Sesto, perchè il fine dell' intonazione del quarto tuono non ad altro tende, se non se dentro la prima pausa, cioè alla metà del primo versetto a far cadenza in *La*, conforme realmente ve la fa, a differenza dell' *In exitu*, il quale tende a far cadenza nel *Fa*, conforme realmente ve la fa. Da che si riconosce essere erronea l' opinione degli antichi Scrittori, che a motivo di principiare l' intonazione dell' *In exitu* in *La*, debba presumersi entrarvi la mistura del quarto tuono.

Settimo finalmente, perchè le altre due allegate ragioni, cioè, che dal finire nella metà del primo versetto in *Fa*, si abbia a giudicare misto di sesto, e dal finire il suo *Evovae* in *Fa*, *Mi*, *Re*, debbasi giudicare per misto ancora di terzo, si conciliano, e si adattano con tutto fondamento per giudicarlo, conforme è, meramente, e realmente settimo tuono di prima finale, conforme si è chiaramente dimostrato, nè può controvertersi.

Del modo di mantenere in tutte le Cantilene, di qualunque tuono siano, lo stesso equilibrio di voce, tanto necessario per la buona armonia ne' Cori.

PER mantenere la buona armonia nel Coro, è necessario, che il cantore, e direttore di esso, oltre l' intero possesso di tutte le suddette, ed infra scritte regole, sia ben pratico, e perfetto cognitore del tuono dell' organo della Chiesa a cui serve, per ben misurare l' intonazione di qualsivoglia Cantilena, che di mano in mano gli occorrerà intonare, e cantare. E per fuggire gli sconcerti, che pur troppo seguono in cantare, ora troppo alto, ed ora troppo basso, fa d' uopo, che il medesimo procuri in tutte le Cantilene, di qualunque tuono elle siano, di conservare l' istesso equilibrio di voce; E per mantenere detto equilibrio si prefigga in mente per voce di mezzo il *La*, prima nota dell'

E 2

Evo-

Evovae del primo tuono ; dipoi sull' istessa altezza di voce di detto *La* consideri il *Fa* , prima nota dell' *Evovae* del secondo tuono ; e poi sull' istessa voce consideri il *Fa* prima nota dell' *Evovae* del terzo ; e poi il *La* , prima nota dell' *Evovae* del quarto ; siccome il *Fa* , prima nota dell' *Evovae* del quinto ; dipoi il *La* prima nota dell' *Evovae* del sesto ; siccome il *Sol* prima nota dell' *Evovae* del settimo ; e finalmente il *Fa* prima nota dell' *Evovae* dell' ottavo . E così facendo , manterrà senza dubbio l' equilibrio della voce in qualsivoglia Cantilena , con minore suo incomodo , e maggior piacere dell' udienza , e poi con maggior facilità , e franchezza potragli riuscire intonare , e cantare qualunque Cantilena in qualsivoglia tuono .

Del Canto Fermo figurato .

Vi è ancora altra sorte di Canto Fermo , che dicesi figurato , il quale a diversità del Canto Fermo , di cui abbiamo fin qui trattato , ha tempo , e battuta , e le note hanno il loro particolare , e distinto valore , e questo Canto Fermo , detto figurato , si usa nel canto de' *Credi* alle Messe cantate .

Il tempo in detto Canto Fermo figurato è di due sorte , cioè tempo maggiore , e tripla .

Il tempo maggiore non ha segno veruno , che lo distingua , ma si presume , e la di lui battuta è di due tempi , e si dividono uno in giù , e l' altro in su .

La tripla ha per segno il numero 3. , e la di lei battuta è composta di tre tempi , che si dicono terzi , e si dividono due in giù , e uno in su , e si dicono batti , posa , e ferma .

Le figure delle note sono due , Breve , e Semibreve , e sono formate , come sopra si è dimostrato in principio del Canto Fermo puro .

La Breve in tempo maggiore vale una battuta , e in tripla vale due terzi di battuta .

La Semibreve in tempo maggiore vale una mezza battuta , e in tripla vale un terzo di battuta .

Alle volte in tempo maggiore si usa altra figura di nota , ed è la Longa , e si valuta l' istesso valore della Breve .

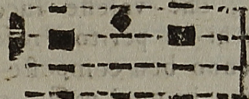
Av-

Avvertimento primo al Cantore .

Deve il cantore astenersi da ripigliare il fiato a mezza parola , e quando dalla molteplicità delle note , che fossero dal compositore state messe sotto qualche parola , o sillaba , ne fosse necessitato , lo ripigli con destrezza , ed avvedutezza in maniera che l' udienza non possa avvedersene , poichè diversamente ripigliandolo , offenderà l' orecchie , e dimezzerà la parola , e le toglierà il suo significato .

Avvertimento secondo .

Deve ancora l' accorto cantore fuggire , cantando , gli accenti , che bene spesso troverà ne' libri corali , da' quali i passati compositori , a differenza de' moderni , non si guardavano , e per fuggirli , gli converrà all' occorrenze , aggiungere *Proprio Marte* una nota alla sillaba antecedente a quella , in cui caderebbe l' accento . Per chiarezza di che , supposto che trovasse notata , e distesa l' infrascritta parola coll' infrascritte note



Do mi nus .

e la cantasse , come sta notata in tale esempio , non v' è dubbio , che la seconda sillaba di detta parola *Domini* , che di sua natura è breve , la farebbe longa . Sicchè per fuggire un tale errore , servirà , che alla prima sillaba di tale parola , dopo il soprascritto *Fa* aggiunga il *Sol* , come si dimostra nell' infrascritto esempio che per tale aggiunta del *Sol* resterà scansato il detto accento : e di tal mezzo si varrà in tutte le altre simili occorrenze .

Do mi nus .

Avvertimento terzo .

Deve ancora , cantando , astenersi da strascinare , o legare le note , ma bensì deve batterle con garbo , e bella maniera , e non con enfasi , ed impeto : deve ancora guardarsi da non ferrare la bocca all' ultima sillaba della parola , quando finirà in vocale ; ma quella cantata , resterà a bocca aperta , poichè ferrandola , vi aggiungerà , senza avvedersene , la lettera *M* ; come riflettendovi , chiaramente lo conoscerà .

Av-

Possedute, che averà il cantore tutte le soprascritte assegnate Regole, e bene imbevuto de' soprascritti avvertimenti, potrà passare, volendo, a comporre qualche cosa, e volendo distendere un' Antifona di prima finale in primo tuono, si varrà in principio di uno de' principj alla medesima finale come sopra assegnati, poi per ben proseguirla, attentamente osserverà prima gli andamenti dell' Antifona *santa Maria*, che è la prima de' Suffragj ne' Vespri delle Domeniche, e quella *O beatum Pontificem* del *Magnificat* del secondo Vespri di S. Martino Vescovo, e le medesime bene osservate, ed altre ancora di simil finale, in tal tuono regolarmente composte, ad imitazione di quelle la distenderà, con avvertire d'imitare il senso, e l'effetto delle parole dell' Antifona, che sarà per comporre, fuggendo gli accenti, ed interruzioni di senso; per fuggire li quali più a basso si tratterà del modo, e regola, che dovrà tenerli. Poi quella composta, e distesa, siccome ogni altra, che volesse successivamente comporre, porrà sotto gli occhi di perito Professore, per sentirne l'approvazione, le saranno ben composte, e distese, e rispettivamente la correzione in quei passi, che fossero mal distesi, e insieme le ragioni di tale correzione: perchè così facendo, di buon cantore diverrà in poco tempo buono, e regolato compositore ancora.

Volendone altra comporre di seconda finale in tal tuono, osservi prima attentamente le Antifone *Vidi turbam magnam* la prima de' Vespri di Tutti i Santi, e *Nativitas tua* quella del *Magnificat* del Vespri della Natività di Maria Santissima, e poi potrà ad imitazione di quelle, e di altre ancora, in tal finale regolarmente composte, distenderla, con servirsi di uno de' principj a tal finale assegnati.

Piacendogli di comporne altra di terza finale, usi uno de' principj ad essa assegnati, ed imiti le Antifone *Traditor autem* Antifona del *Benedictus* nel Mattutino del Mercoledì Santo. *Mulieres sedentes* del *Benedictus* del Venerdì Santo, e *Apertis thesauris suis*, una del Vespri dell' Epifania.

Volendone altra comporre in quarta finale, assegnatole prima uno de' principj come sopra indicati, la distenderà ad imitazione delle Antifone *Fonres*, & *omnia*, una del Vespri del-

della Pentecoste; e *Vos amici mei estis* una del Vespri degli Apostoli, e *Exi cito in plateas* assegnata alla *Magnificat* della Domenica fra l'ottava del Corpus Domini.

Volendo poi, in occasione di qualche nuovo Uffizio, comporre in detto primo tuono un Responsorio, imiti *Seniores populi* l'ultimo dell' Uffizio del Mercoledì Santo, siccome il di lui successivo Versetto; e volendovi comporre l'Inno, imiti quelli di *Ave Maris Stella*, *Sacris Solemnis*, e *Pange lingua*.

Volendone poi comporre in secondo tuono, si valga di uno de' principj, come sopra a tal tuono assegnati, ed imiti nel distelo gli andamenti delle note Antifone *O Rex gloria*, e *O Doctor optime*, ed ogn'altra in tal tuono composta. Volendo comporre un Responsorio, imiti quello del Giovedì Santo, che comincia *Velum Templi scissum est*, ed ogni altro similmente composto. E volendovi comporre l'Inno imiti *Audi benigne Conditor*, *O gloriosa Virginum*, ed ogni altro regolarmente composto.

Volendo poi ad alcuna delle suddette Cantilene di secondo tuono dare la mistura del primo tuono, potrà farlo, con servirsi nella circolazione, e progresso di essa, di qualche passo, come sopra dato in esempio, inducente la mistura suddetta.

Volendone comporre altra di terzo tuono in prima finale, si valga di uno de' principj ad essa, come sopra assegnati, ed imiti gli andamenti delle note Antifone *Cum compleretur dies Pentecostes*, e *Calicem salutaris accipiam*, siccome di ogni altra in tal finale ben distesa.

Volendola comporre di seconda finale, dato alla medesima uno de' soprannotati suoi propri principj, imiti le note Antifone *Tanto tempore*, e *Si diligitis me*, due del Vespri di San Filippo Apostolo, ed ogni altra in tal finale regolarmente distesa. Volendo comporre un Responsorio in terzo tuono, imiti quello, che principia *Omnes amici mei* uno del Giovedì Santo, e volendovi comporre l'Inno, imiti l'Inno di più Martiri *Sanctorum meritis*.

Piacendogli di comporre altra di prima finale di quarto tuono, assegnato alla medesima uno de' soprannotati a lei propri principj, imiti gli andamenti delle note Antifone *Te Deum* del Vespri della Santissima Trinità, e *Quid faciam* della *Magnificat* dell'ottava Domenica dopo la Pentecoste.

Vo-

Volendola comporre di seconda finale in tal tuono, assegnato ad essa uno de' soprannotati suoi principj, imiti nel disleso gli andamenti delle note Antifone *Propheta magnus* del *Magnificat* della Domenica decimaquinta dopo la Pentecoste, e *In odorem* una del Vespro della Madonna.

Volendo poi in questo tuono quarto comporre un Responsorio, imiti quello del Venerdì Santo *sicut ovis ad occisionem*; e volendovi comporre l'Inno, imiti quello del Vespro dell'Ascensione *Salutis humana sator*, ed ogni altro in tal tuono regolarmente composto.

Volendo poi ad alcuna delle suddette Cantilene inferire la mistura del tuono terzo, potrà farlo con servirsi di uno de' soprannotati passi, detta mistura inducenti.

Volendone comporre altra di quinto tuono, si varrà di uno de' soprannotati principj, ed imiterà nel progresso gli andamenti dell'Antifone *O sacrum convivium*, e *Nazareus* una del Vespro di S. Gio. Batista.

Volendovi comporre un Responsorio, imiti quello del Venerdì Santo, che comincia *Plange quasi Virgo plebs mea*, e volendovi comporre l'Inno, imiti quello di S. Antonio di Padova *En gratulemur hodie*, ed ogni altro in tal tuono regolarmente composto.

Volendone poi distendere altra di sesto tuono, assegnatole prima uno de' soprannotati a lei proprj principj, imiti nel suo progresso gli andamenti dell'Antifona della Pentecoste *Pacem relinquo vobis*, e della Dedicazione della Chiesa *O quam metuendus est*.

Volendovi comporre un Responsorio, imiti il sesto Responsorio dell'Ufizio de' Morti *Ne recordaris*, ed ogni altro regolarmente in tal tuono composto. Piacedogli poi a detto tuono sesto inferir in una delle soprascritte Cantilene la mistura del quinto, lo faccia con porvi uno de' soprannotati andamenti, una tal mistura inducenti.

Volendone poi comporre una di prima finale in settimo tuono, assegnatole prima uno de' suoi come sopra proprj principj, imiti nel progresso le note Antifone *Dixerunt discipuli* la prima del Vespro di S. Martino Vescovo, e *Dum praeliaretur* una del Vespro di S. Michele.

Volendone comporre altra in seconda finale, dato alla medesima uno de' soprannotati suoi proprj principj, imiti nel progresso le note Antifone del Comune de' Confessori *Pontifici Ecce Sacerdos magnus*, e *Non est inventus*.

Volendone distendere altra in terza finale, assigni alla medesima uno de' suoi come soprannotati principj; dipoi nel progresso imiti le note Antifone *Confortatus est* del Vespro degli Apostoli, e *Stella ista* del Vespro dell'Epifania.

Volendone comporre altra in quarta finale, gli assigni l'unico soprannotato di lei principio, ed imiti poscia nel progresso l'Antifona del *Magnificat* di S. Gio. Batista *Puer, qui natus est nobis*, ed ogni altra in tal finale distesa.

Volendo in detto settimo tuono distendere un Responsorio, imiti il primo Responsorio del Mattutino di S. Martino Vescovo; e volendovi comporre l'Inno, imiti quello che troverà in tal tuono regolarmente composto.

Volendo poi altra Antifona comporre in ottavo tuono di prima finale, assigni alla medesima uno de' suoi certi principj, come sopra notati, e nel progresso imiti poscia la nota Antifona *Respondens aurem Angelus* una del Vespro della Resurrezione, *Nativitas gloriosa* una del Vespro della Natività di Maria Santissima, e *Homo quidam* del *Magnificat* del Vespro della Domenica duodecima dopo la Pentecoste.

Volendone comporre altra di seconda finale in tal tuono, dato alla medesima uno de' suoi proprj principj, imiti le note Antifone *Collocet eum Dominus*, e *Euntes ibant*, due del Vespro degli Apostoli.

Volendo poi comporre in detto ottavo tuono un Responsorio, imiti quello del Mercoledì Santo, che comincia *In Monte Oliveti*, ed ogni altro in tal tuono regolarmente composto; e volendovi comporre l'Inno, imiterà quello dell'Epifania *Crudelis Herodes Deum*, e *Veni Creator Spiritus* della Pentecoste.

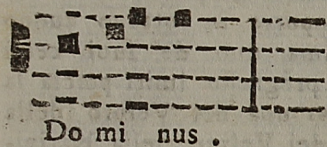
Se poi ad alcune delle suddette Cantilene vorrà dare la mistura del settimo tuono, potrà servirsi di uno de' soprannotati andamenti, una tal mistura inducenti; ed in tutti i suddetti casi procuri d'imitare il senso delle parole, e fuggire gli accenti, e le interruzioni di senso.

Del modo di fuggire gli accenti in comporre.

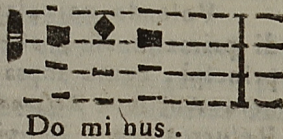
G Li accenti si devono in comporre fuggire, tanto nelle sillabe di mezzo, quanto all' ultime sillabe di ciascuna parola.

E però per fuggire in comporre detti accenti alle sillabe di mezzo, fa d' uopo guardarsi da dar loro il solfeggio per l' in su, tanto di grado, che di salto.

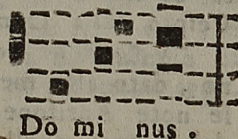
E per chiarezza si dimostra, che se alla seconda sillaba della parola *Dominus* se le desse l' infrascritto solfeggio



oppure

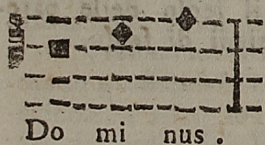


o fivvero se le desse di salto per l' in su

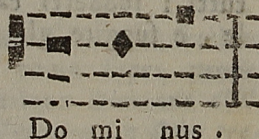


non vi è dubbio, che in tutti i suddetti tre casi, la seconda sillaba di detta parola, quantunque di natura sua sia breve, mediante un tale solfeggio resterebbe pronunziata, cantando, per lunga.

Rispetto poi all' ultime sillabe delle parole, bisogna guardarsi da dar loro parimente il solfeggio per l' in su, tanto di grado, che di salto. E però se si distendesse, come appresso.



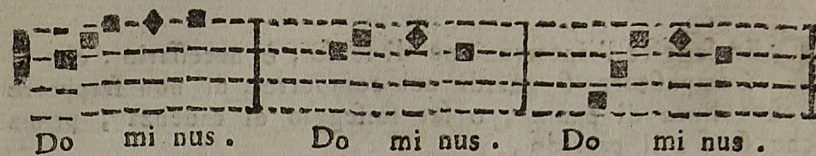
oppure per salto.



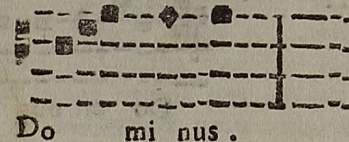
non vi è dubbio, che in tali solfeggi, l' ultima sillaba di tal parola, resterebbe caricata d' accento.

Sicchè per fuggire detti accenti, tanto alla media, che all' ultima sillaba, si distenda così.

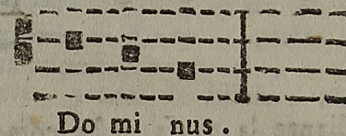
Rispetto alla sillaba di mezzo in tutti tre i soprascritti esempi



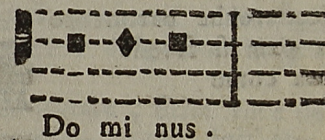
rispetto all' ultima sillaba si distende così volendovi solfeggiare per l' in su.



volendovi poi scendere di grado si distenda, come nell' infrascritto esempio.



oppure vi solfeggi in pari, come in appresso.



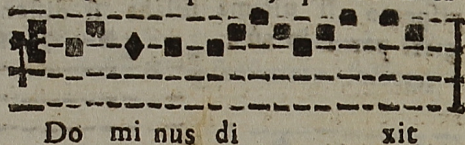
che così facendo resteranno scansati tutti i suddetti accenti.

Si atterrà parimente in comporre dal caricare di tante, e superflue note qualunque sillaba, ad alcuna delle quali non ne darà più di sei, o otto in circa, e questo di rado; all' ultima poi di qualunque Cantilena non ne dia più di due, e cerchi d' imitare il senso delle parole; e si ricordi, che cantando, si parla e discorre; e però il canto vuol esser disteso con proprietà, e maniera; corrispondente al possibi e alle parole, che cantando dovranno proferirsi, e non ad esse contrario, e disdicevole.

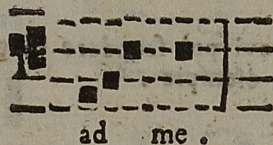
Modo di fuggire in comporre le interruzioni di senso.

Per fuggire l' interruzione di senso , è necessario , che il Compositore si guardi nel comporre , di non frapporre alcuna linea di pausa , o far soffeggio di cadenza , prima che finisca il periodo .

Sarebbe perciò mal disteso , e composto , quando si facesse come in appresso .

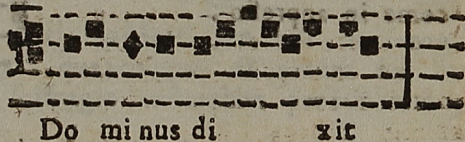


e dopo tal pausa si proseguisse

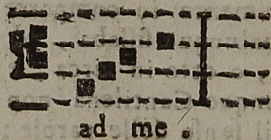


poichè mediante la pausa posta come sopra dopo la parola *dixit* resterebbe interrotto il senso .

Resterebbe parimente il senso interrotto se sulla detta parola *dixit* si facesse cadenza come



e poi si seguisse



poichè anche in tal maniera resterebbe interrotto il senso ; dal che si deve un accorto , e purgato compositore guardare .

Me.

Modo d' istruire l' Organista poco pratico in rispondere a Coro .

Siccome ogni giorno anche nelle maggiori Chiese , trovansi Organisti , che quantunque bravi in comporre , ed altrettanto bravi in sonare , sono poco pratici sì in Canto fermo , che in rispondere a Coro , dal che ne succede , che di sovente sentesi il Coro cantare in un tuono , e l' Organista rispondere in un altro : però per ovviare al possibile a tali sconcerti , darà il Corista cantore anticipatamente la nota distinta de' tuoni , a' quali per ordine dovrà l' Organista rispondere , con indicargli nella medesima , che qualvolta la prima risposta sia di primo tuono , risponda in *Re* in quell' altezza di voce , in cui avrà il Coro antecedentemente cantato ; cioè , se avrà cantato in *Re* di *Dsolre* : in detta corda suoni ; se in voce di *Elami* , quella assuma per *Re* , ed il soggetto di sua risposta lo prenda , o nella quinta di detto *Re* , oppure faccia , prima di finirlo , che il medesimo arrivi a toccare la quinta ; dipoi , che nelle di lui repliche , e progresso circoli in detta quinta , e se sarà , *ratione Solemnitatis* , lunga la risposta , circoli ancora qualche volta nella terza ; e poi con cadenza di quinta in giù , vada a finire in detto *Re* .

Se la risposta sarà di secondo tuono , sulla voce del *Re* , in cui finirà il Coro , assumerà quella corda dell' Organo , unisona al detto *Re* ; dipoi valendosi di quella per *Re* , principierà il soggetto , o motivo di sua risposta , con avvertire , che quello non faccia salire più su della quarta di detto *Re* ; dipoi circoli nella terza , ed anche nella quarta sopra detto *Re* , colla terza minore a detta quarta , e dipoi con cadenza di quinta in giù vada a finire in detto *Re* .

Se la risposta sarà di terzo tuono , dovrà assumere per corda principale di *Mi* quella , che di voce sia unisona al *Mi* , in cui avrà finita l' Antifona antecedente il Coro . Il soggetto , o motivo di sua risposta , procuri , che principj , oppure , prima che termini , salga a trovare il *Fa* , sesta sopra detto *Mi* principale ; la di lui circolazione faccia , che sia in detta sesta , ed anche nella quarta sopra detto *Mi* , e poi ritornato in detta sesta , inaspettatamente passando da quella nella quinta reale di detto *Mi* , con cadenza di quinta in giù ritorni , e finisca in detto *Mi* corda principale .

Se la risposta sarà di quarto tuono, e sarà di prima, o terza finale, potrà assumere il soggetto, o motivo nella voce del *Mi*, in cui avrà finita l'Antifona antecedente il Coro, con procurare, che non salga più su della quarta di detto *Mi*; potrà ancora principiarlo sulla quarta sopra detto *Mi*, e poi in essa circolare; e finalmente da detta quarta con cadenza di quarta in giù, o di quinta in su, venga a finire in detto *Mi*, in modo però sospeso.

Se sarà poi di seconda finale, che termina in *Fa* di semituono adiacente, suonerà (come se dovesse rispondere in quinto tuono) in *Re* con terza maggiore, e circolerà, come si dirà in appresso in quinto tuono, e con cadenza di quinta in giù verrà a finire in detto *Re* con terza maggiore.

Se la risposta sarà di quinto tuono, dirà, che suoni nella stessa voce del *Fa*, in cui il Coro avrà finita la precedente Antifona; il suo motivo faccia che o principi, oppure che nel progresso salga alla quinta sopra del tuono, circoli in detta quinta con terza maggiore, e poi finisca con cadenza di quinta in giù in detto *Fa*.

Se la risposta sarà di sesto tuono, gli dica, che suoni nella voce del *Fa*, ove finirà il Coro; il motivo, o soggetto lo prenda in detto *Fa*, e faccia che non salga più su della quarta di detto *Fa*, e poi dopo le sue repliche, con cadenza di quinta in giù, finisca nel medesimo *Fa*.

Se la risposta sarà di settimo tuono, gli dica che suoni nell'istessa voce del *Do*, in cui il Coro avrà terminata l'Antifona precedente; prenda il suo motivo, e soggetto, e quello prima che finisca, lo faccia salire almeno fino alla quinta sopra detto *Do*, circoli in detta quinta, con terza però minore, ed ancora nella quarta del suddetto *Do*; è finalmente con cadenza buona di quinta in giù venga a terminare inaspettatamente in detto *Do*. Dovendo poi rispondere in terza finale di detto tuono settimo, principi il soggetto, o motivo dalla quinta sopra detto *Do* assolutamente, e senza toccare il *Do* pedale; per la ragione, che siccome detta terza finale finisce nella quarta sopra con semituono adiacente, così dopo il canto del Coro, toccando il *Do* pedale si sentirebbe la durissima dissonanza del Tritono, che è la stessa quarta maggiore; e perciò per fuggire detta dissonanza, si asterrà di toccare in principio di sua risposta il *Do* pedale.

Se

Se la risposta sarà di ottavo tuono, gli dirà che suoni nell'istesso *Do*, in cui il Coro avrà terminata l'Antifona precedente, e che non principi il soggetto, o motivo dalla quinta sopra il *Do*, ma lo cominci da detto *Do*, o dalla quarta sopra il medesimo, circoli in detta quarta sopra, e passando nella quinta, la faccia sentire con la terza minore, e poi da detta quarta con cadenza di quinta in su, o sivero di quarta in giù, venga a terminare in detto *Do*; in modo però sospeso. Rispondendo poi alla seconda finale di tal tuono, potrà ancora terminare qualche volta (rispondendosi per altro ad ogni versetto del Salmo) nel detto *Fa* quarta sopra detto *Do*.

Vi sono ancora in Canto fermo alcune Cantilene, ed Inni, che secondo la corda finale, in cui terminano, sembrano siano di un tuono, e poi, attesa la modulazione diversa dal loro naturale, si fanno conoscere di un altro. Di tal natura è l'Inno *Creator alme syderum*; il quale per la corda finale di Elami, in cui termina, per l'andamento che ha in se da tutti è creduto di quarto tuono; ma perchè nel suo progresso circola continuamente in *Sol*, in vece di circolare in *La*, come dovrebbe secondo la natura di quarto, perciò a tal Inno converrà più la risposta di quinto, con sonare però in *Do*, terza reale sotto detto *Mi*, poichè sonandosi, e rispondendosi in quarto tuono, si sentirebbe la diversità della circolazione da quella, che avesse fatto il Coro, e farebbe un cattivo sentire; quando che all'opposto la risposta in quinto sembrerà, che replichi tutto quello, che ha cantato il Coro; come riflettendovisi apertamente si conosce.

Similmente l'Inno *Ad regias Agni dapes* che, attesa la corda finale di Gsolreut, in cui finisce, ed il di lui andamento più tosto di placale nel suo progresso, da tutti viene giudicato tuono ottavo; ma perchè nel progresso, in vece di circolare nella quarta sopra, come dovrebbe, circola nella terza, gli converrà più tosto la risposta di sesto, poichè quella di ottavo non corrisponderebbe al precedente canto del Coro, e farebbe un cattivo sentire.

Similmente l'Inno della Domenica *Lucis Creator optime*, il quale sebbene, attesa la corda finale di Gsolreut, in cui finisce, ed il di lui andamento di autentico, da tutti vien giudicato per settimo tuono; nondimeno perchè circola nel progresso diversamente da quello, che, come settimo dovrebbe, e circola più tosto in natura di quinto, perciò la risposta in quin-

quinto, più che quella in settimo, converragli, e farà meglio sentire.

E così si regolerà ancora in altre Cantilene, alle quali dovesse rispondere, e che nel loro progresso, ed andamento passeggiassero in corde non confacenti alla natura del tuono, in cui fossero state distese; poichè in tutti i casi suddetti la risposta deve essere regolata, e confacente alla modulazione del precedente canto del Coro; mentre così facendosi, si scangeranno tutti gli sconcerti, che quotidianamente nelle Chiese si sentono, e seguono fra il canto del Coro, e le risposte dell'Organo.

Soprattutto avverta il Sig. Organista, che l'obbligo suo è di rispondere nella stessa voce, in cui lascia il Coro; ma ne' Salmi, o Inni, in ogni versetto, o strofa de' quali dovrà rispettivamente rispondere, principiato, che abbia nell'istessa voce la sua risposta, quando la corda corrispondente alla voce finale del Coro gli riuscisse scomoda, e strana, potrà in detta prima sua risposta circolare con buona maniera, e venire con garbo da detta corda a terminare in altra corda più comoda, e naturale; purchè si mantenga sempre con la sua risposta dentro i limiti di sua obbligazione, come sopra si è detto, rispetto ad ogni tuono. Così seguendo resterà ottimamente e servita la Chiesa, e dilettrato l'orecchio dell'udienza, ed allettata ad intervenire alle sacre funzioni, e ben soddisfatto alle obbligazioni e di Corista, e di Organista; e finalmente resterà con tutta la dovuta proprietà servita la Chiesa, e promossa sempre più la divozione in essa. Amen.

Monita Cantoribus.

CLERICORUM cantus non sit remissus, non fractus, nec dissolutus, sed honestus, gravis, & uniformis, & per omnia humilis. Psalmody plus redolent suavitatem mentis, humilitatemque, & devotionem, quam aliam ostentationem; nam non vacat a culpa animus, quando cantantem plus delectat nota, quam res, quæ canitur, omninoque abominabile est Deo, quando vocis elevatio plus sit propter Audientes, quam propter Deum. Ita Jesus Christus Sancta Birgitta revelavit, prout habetur in suo volumine, & in libro stravaganti.



LAUS DEO, ET MARIE SANCTISSIMAE.

